RIVISTA

Teatrale Italiana

(D'ARTE LIRICA E DRAMMATICA)

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Anno II. Volume IV.

ITALIA, 1902.

581166
1.4.54

PN
2005
R6
v.4

INDICE DEL QUARTO VOLUME

AICARD JEAN — Hommage a Novelli . . . . . *Pag.* 3- 4
ANTONA-TRAVERSI CAMILLO — La prova generale in Francia. . . . . » 5- 16
» » — Emilio Zola autore e critico drammatico . . » 195-198
ANTONA-TRAVERSI GIANNINO — L'ardua battaglia . . . . . » 147-150
BADINO GUIDO — Drammaturghi francesi in Francia . . . . . » 227-231
BARINI GIORGIO — Pamela reazionaria . . . . . » 281-291
BERNARDINI ADELAIDE — « Rovina » (dramma in un atto) . . . . . » 60- 79
BERNARDINI FRANCESCO — La questione economica ed il teatro. . . . . » 28- 31
BERTOLAZZI CARLO — « La casa del sonno » le scene I e II del 2° atto) . » 17- 27
BETTÒLI PARMENIO — Teatro popolare . . . . . » 225 226
BORG WASHINGTON — « Il Domenichino » . . . . . » 166-186
CENACCHI ORESTE — Il teatro di Enrico Lavédan . . . . . » 275-280
CORRADINI ENRICO — « Imperatore e Galileo » . . . . . » 51- 59
DE FRENZI GIULIO — « L'Ajo nell'imbarazzo » di G. Giraud . . . . . » 253-257
DI MARTINO GASPARE — Giovanni Emanuel . . . . . » 99-107
» » — La contesa d'Arte, tra Tommaso Salvini ed Ermete Zacconi . . . . . » 199-202
FARINA SALVATORE — « Amore cieco » (le scene IV, V, VI, VII, VIII e IX dell'atto 2°) . . . . . » 120-128
FARINA SALVATORE — « Amore cieco » (il 3° atto). . . . . » 294-304
FOÀ FERRUCCIO — Il Congresso di Napoli per la proprietà letteraria ed artistica » 210-224
GRANDE LUIGI — Saggio di revisione teatrale . . . . . » 32- 35
LEVI CESARE — Il teatro popolare in Francia . . . . . » 129-137
LOPEZ SABATINO — Le recite di Parigi . . . . . » 203-205
LUZZATTO-CONTI EMMA — Arthur Schnitzler . . . . . » 232-233
MARANGONI CESARE — Teatri popolari . . . . . » 83- 86
MELANDRI ACHILLE — Le nez de Cyrano . . . . . » 80- 82
» » — Ou diable n'est Elle pas née? . . . . . » 292-293
PERONI BALDO — I melodrammi e le teorie drammatiche di Pietro Metastasio » 305-319
POGGIO ORESTE — Arte cooperativa . . . . . » 161-165
QUET EDOUARD — Victor Hugo et le drame romantique . . . . . » 108-119
QUIRINO RUATA GUIDO — L'intelligente censura . . . . . » 138-140
SCHNITZLER ARTHUR — « Episodio » (bozzetto drammatico). . . . . » 234-252
STRINATI ETTORE — Una polemica . . . . . » 187-189
TESTONI ALFREDO — « Fra due guanciali » (la scena VIII dell'atto 3°) . . » 206-209
VILLANIS LUIGI ALBERTO — « Il Paradiso perduto » . . . . . » 151-160

Il Palcoscenico.

LUIGI ALBERTO VILLANIS — « Consuelo » dramma lirico di Francesco Cimmino, musica di Alfonso Rendano, al « Vittorio Emanuele » di Torino . . . . . » 36- 38
GIULIO CAPRIN — « La casa del sonno » commedia di Carlo Bertolazzi alla « Arena Nazionale » di Firenze . . . . . » 38- 42
R. B. DI SAN GIORGIO — L'arte italiana a Berlino . . . . . » 42- 43
ANTONIO CARINI — « La vedova » commedia di Renato Simoni al « Politeama » di Cremona . . . . . » 43- 44
GIOVANNI VACCARI — Il « Mefistofele » di Mario Giobbe a Milano . . . » 87- 88
ANTONIO CERVI — « La figlia di Gianni » di Alfredo Oriani all' « Arena del Sole » di Bologna . . . . . » 88- 90
SAVERIO PROCIDA — La « Nemea » di Ernesto Coop al « Bellini » di Napoli » 90- 91
GIULIO CAPRIN — « Lassalle » dramma storico in 4 atti di Sem Benelli alla « Arena Nazionale » di Firenze . . . . . » 190-192

CESARE LEVI — « Per lei » commedia in 3 atti di Giulio Bechi all' « Arena Nazionale » di Firenze . . . . . *Pag.* 258 262
ANTONIO CERVI — « Fra due guanciali » commedia in 3 atti di Alfredo Testoni, al « Teatro Duse » di Bologna . . . . . » 262-264
LUIGI ALBERTO VILLANIS — « La tentazione di Gesù » mistero lirico in un atto di Arturo Graf — musica di Carlo Cordara — al « Teatro Vittorio Emanuele » di Torino . . . . . » 264-266
ROGER LE BRUN — Il « Trionfo » di Roberto Bracco al « Teatro d'Arte Internazionale » di Parigi . . . . . » 266-267
POGGIO ORESTE — « Adriana Lecouvreur » di A. Colautti e F. Cilea, « Cecilia » di Orefice, a Milano . . . . . » 320-322
ANASTASI GUGLIELMO — « L' invincibile » di A. Oriani, a Genova . . . . » 322-326
DI MARTINO GASPARE — « Sperduti nel buio » di R. Bracco, a Napoli . . » 326-328
LUPATTELLI ASTORRE — « Pietro Perugino » di Francesco Guardabassi, al « Teatro Pavone » di Perugia . . . . . » 329-330

Bloc-notes parigino.

ROGER LE BRUN — Drammatica . . . . . » 45-46

Note bibliografiche. . . . . . *Pag.* 92-96; 141; 268-269; 269-270

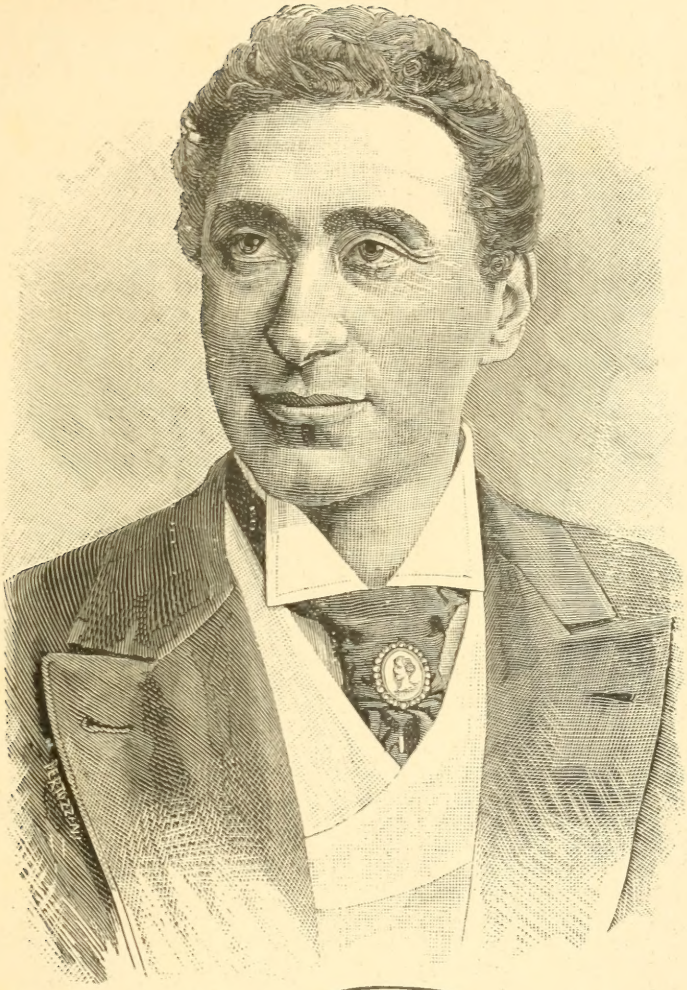
Voci del Peristilio. . . . . . *Pag.* 47-48; 142-144; 271-272; 331-332

Fuori testo.

Ermete Novelli, incisione di Emilio de Clemente . . . . . *Pag.* 1
Virginia Reiter, incisione » » . . . . . » 49
Giovanni Emanuel, ritratto di Vincenzo La Bella . . . . . » 98
Giacomo Puccini, » » » . . . . . » 145
Ferruccio Benini, » » » . . . . . » 193
Emilio Zola, ritratto di L. Braux. . . . . » 273

Pubblicazioni nuove (in copertina).

1.° *Fascicolo.* — CARLO ZANGARINI, Palcoscenico e platea. — GIORGIO WOUDRICH, La Rovina: Trilogia sociale. — SUDERMANN HERMANN, Evviva la vita!
2.° *Fascicolo.* — JACONA dott. G. CRESCIMONE, « L'abisso ». — VINARDI ALFREDO, « Café-Chantants ». — CHELAZZI G., Appunti critici.
3.° *Fascicolo.* — JULES CLARETIE, « Profils de theatre ». — ROCCO DE ZERBI, « Vistilia »,
4.° *Fascicolo.* — RAFFAELE VILLARI, Poemi drammatici. — AMORE G., « Belliniana ».
5.°-6.° *Fascicolo.* — N. M. BERNARDIN, « La comedie italienne en France ». — GIOSUÈ LEMBO, « Madre » dramma in 5 atti.
7.°-8.° *Fascicolo.* — D. M., GIUSEPPE GIACOSA, « Il marito amante della moglie » e « Il fratello d'armi », Milano, Treves 1902. — W. B. « La Rivista musicale italiana ».



Ernesto Novelli

Hommage à Novelli *

Novelli! Paris qui t' acclame
Sourit et pleure en t' acclamant
Car la Comédie et le Drame
T'exaltent simultanément.

Le masque terrible qui pleure
Et le masque attrayant qui rit,
Tu sais tour à tour et sur l' heure
Les animer de ton esprit.

Devant toi la foule est heureuse
Ou triste de mille douleurs
Selon que, sous tes yeux, se creuse
Le pli du bon rire ou des pleurs.

Tu sais accompagner ton geste
D' un accent sûr et nuancé,
Preférant toujours, comme Alceste,
Le ton simple, le mot sensé.

Ton vœu, ton choix, ton goût suprême,
C' est la vie; et partout, toujours,
Ton art, c' est la vie elle même
Dans ses haines et ses amours.

Or comment nous fais-tu sourire
En même temps que sangloter?
Molière l'explique à Shakespeare
Mais qui pourra le répéter?

* Questi versi sono stati inviati da Jean Aicard contemporaneamente al « Figaro » e alla nostra Rivista.

Comment nous charmes-tu d'un rêve,
En n' exprimant que du réel ?
Comment est-ce qu' il nous élève,
Ton art humain, grand comme un ciel ?

Qu' est-ce donc qui rend beau ton geste ?
D' où vient la vertu de ta voix ?
Quel est ce pouvoir sans conteste
Qui prend tous les cœurs à la fois ?

Avec toi notre joie intime
C' est de voir la réalité,
Sous ta main ferme, acteur sublime,
N' être plus qu' un monstre dompté.

Tu n' as qu' un maître : la nature,
Mais on sent que tu la soumets,
Et ce triomphe nous rassure :
C' est lui qui nous porte aux sommets.

Et si les âmes, dirigées
Par ton art paisible ou nerveux
Te soulèvent aux apogées
Comme il te plaît, quand tu le veux,

C' est qu' en un rôle ridicule
Comme en un rôle douloureux
Ton art naturel accumule
Les détails vrais... mais si nombreux

Qu' ètincelles sur ètincelles
Tu charges d'électricité
Tous les cœurs, tous, — les plus rebelles,
Jusqu' à ce qu' il aient éclaté !

Et c' est alors — comme un tonnerre
Qui roule sous tes pieds tainqueurs —
Le tumulte extraordinaire
Des mains battant comme des cœurs !

Jean Aicard

LA "PROVA GENERALE„ IN FRANCIA

Se la memoria non mi fa difetto, Roberto Bracco, in questa stessa *Rivista*, ha trattato con molto acume della " prova generale „ ne' risguardi del teatro italiano: e, come sempre, ha detto cose assai giuste.

Piacemi, oggi, che la utilità, o no, della " prova-generale „ è ampiamente discussa in Francia, dove solleva grandi clamori così in un senso come nell'altro, intrattener i lettori su questo che — a Parigi, almeno — è *l'argomento drammatico del giorno.*

⁂

I direttori de' teatri parigini, riunitisi sotto la presidenza di Vittoriano Sardou, han decretato — in uno slancio di grande audacia — la *soppressione*, cioè la *morte*, della " prova-generale „, che, siccom'è risaputo, costituiva una delle maggiori attrattive della vita mondana artistica teatrale di Parigi.

Basta, in fatti, aver assistito una sola volta a qualcuna delle cento " répétitions générales „ offerte, ogni anno, dalla *Comédie*, dall'*Odéon*, dal *Vaudeville*, dal *Gymnase*, dal teatro della *Porte St. Martin*, dell' *Antoine*, di *Sarah-Bernhardt*, delle *Variétés*, del *Palais-Royal*, per farsi una chiara idea della attrattiva, della seduzione, che un tale spettacolo accoglieva in sè stesso. Tutto un pubblico di uomini di lettere, di autori drammatici, di giornalisti, di critici, di attori, di attrici, di amici, di conoscenti, di deputati, di senatori, di diplomatici, di ambasciatori, vi si dava convegno: la caccia al *biglietto* era accanita: le discussioni, negl' *intermezzi*, generali, vivaci, curiose: l' applauso, drammatica: l' ammirazione, stereotipata: l' entusiasmo voluto, forzato. Nell'insieme, uno spettacolo originale, cui la bellezza e l'eleganza delle signore dava singolare risalto.

La vera " prima rappresentazione „, volere o no, era proprio questa;

e, sur essa, i critici basavano il lor giudizio. La così detta " première „ del giorno dopo, non destava più commovimento alcuno; e il pubblico pagante che vi accorreva, dalle indispensabili indiscrezioni degli spettatori della " prova-generale „, già sapeva come regolarsi, che cosa aspettare, che cosa udire.

⁂

Parigi è come una signorina mal educata: guai a contraddirla, a voler che muti i proprj abiti; che rinunzi a' proprj piaceri. La " prova generale „ era, oramai, penetrata nelle sue abitudini, ne' suoi gusti: la moda voleva s'andasse alle " répétitions-générales „, proprio come alle *corse*, al *salone*, a' balli, a' grandi ricevimenti.

Non è, dunque, da maravigliare se l'*ukase* de' signori direttori ha destato clamore infinito: e messo sossopra il " Tout-Paris „ delle lettere, delle arti, de' godimenti mondani.

⁂

La questione, del resto, non è nuova, e non data da oggi. Dal giorno in cui le crescenti necessità del giornalismo — a base d'informazione rapida, fulminea — installarono, sovranamente, *la critica del domani*, fra i Direttori, i Critici, gli Autori, non fu mai buon sangue. E la " prova-generale „ divenne oggetto di lunghe calorose discussioni.

Vittoriano Sardou, nell'anno 1887, sporgendo querela contro il *Gil-Blas*, che aveva pubblicato alcune indiscrezioni sulla *Tosca*, moveva in guerra, a visiera aperta, contro la " répétition-générale „. E rivendicava altamente, per l'autore, la proprietà esclusiva dell'opera propria e del proprio pensiero, sino al momento in che gli conveniva sommetterli al pubblico giudizio. E faceva valere — tra le altre ragioni che gli attori, abbandonando interamente sè stessi al pubblico della " prova-generale „, non erano più capaci, la sera della prima rappresentazione, di quella reazione che segue un grande sforzo. Contestava anche a' critici il *dovere* d'informar i lettori, come suol dirsi, *a tamburo battente*.

Dumas figlio si mostrava dello stesso avviso.

" La " prova-generale „, diceva, " altro non è che un furto fatto al pensiero dell' autore! Se un *quidam* desse alla vostra fidanzata una " prova-generale „ della vostra notte di sponsali, che cosa direste? „

A chi gli objettava la necessità della rapida informazione, rispondeva:

" C'est de la blague! C'est vous, les journalistes, qui les avez créées: le public s' en moque! „

Dopo d'aver bollata la critica del suo tempo come un " assemblage d'ignorants, de complaisants, de gens rancuniers, ou d' hommes des coteries, à côté de quelques rares écrivains sérieux „, così dava la formula delle " sale „ della *prima rappresentazione*: " 150 amici, 250 ostili, 1000 indifferenti „: e concludeva con l' affermare che i critici erano impotenti a soffocare una bella opera, o a far vivere un'opera cattiva.

Tra gli autori contemporanei, se non tutti, molti soscrivono al giudizio dell'autore del *Demi-monde*.

Vuolsi anche la presente campagna contro la " répétition-générale „ sia stata promossa da Giorgio Feydeau, irritato d'aver avuto i critici solo alla " prova-generale „ del suo *Billet de Josephine;* allorquando aveva praticato varj tagli, e varie modificazioni; sì che avrebbe dovuto esser giudicato solamente *dopo* la " prima rappresentazione „.

Eugenio Brieux — che non ha la fortuna di piacere agli aristarchi — fa voti per la sparizione " de' *désœuvrés*, degl' ignoranti, degli scettici, che ingombrano le sale delle *répétitions-générales* „.

Alfredo Capus — sempre pieno di conciliante indulgenza — è d'avviso si deva vedere nel nuovo regime un semplice cambiamento di nome. — La " prova-generale „ è morta! Viva, allora, la prima rappresentazione! „ —

" La première „, egli dice, " qui, depuis quelques années, n'était même plus une solennité parisienne, va reconquérir l'éclat d'antan. Nous reverrons les salles brillantes qui assureront au théâtre une légitime augmentation de recettes. Eclat et variété, telle sera la définition des salles de la première „.

Catulle Mendès, in vece, protesta altamente contro la decretata " soppressione „. Ed esclama: " Ma come? Mi si negherà il diritto d'aver, sulla mia commedia, prima della recita dinanzi al vero pubblico, l'opinione e i consigli de' miei amici? Il pubblico delle " prove generali „ non è, checchè si dica, un pubblico cattivo: ha lo stesso valore di *quell'altro*, e sa commuoversi dinanzi alle cose belle. E, poi, non è umanamente possibile giudicar, sul serio, un autore, all' uscir dal teatro, scrivendo *alla una* del mattino un articolo in tutta fretta „.

Pietro Decourcelle si dichiara assolutamente favorevole alla decretata " soppressione „: non vuole far ingiuria a' critici, negando loro la capacità di render conto della commedia udita dopo la mezzanotte; ma li rimanda volentieri all' " Appendice settimanale „, nella quale " i nostri padri trovavano una grazia del tutto speciale „.

Giorgio Courteline si mostra d'avviso contrario, e si dichiara partigiano delle " prove-generali „.

" Pour bien juger cette question „, egli dice, il faut d'abord se dégager de toute idée préconçue, de tout parti pris passionnant, j'ajouterai même de tout intérêt personnel.

" Je suis partisan des répétitions générales publiques. Notre assemblée vient de les supprimer après un vote, c'est bien; mais je trouve que la clause qui condamne les directeurs à 3,000 fr. d'amende pour le cas où ils admettraient la présence dans leur salle, à une répétition générale, d'un membre de la critique, est excessive.

" Ce qui eût été logique, c'était d'infliger cette amende de 3,000 francs aux critiques qui, après avoir assisté à la répétition-générale, ne voulaient pas retourner à la première.

" Il y a quelque temps, un critique écrivait dans son journal qu'il savait que la pièce dont il rendait compte avait subi, après la répétition générale d'importantes modifications, mais qu'il n'en pouvait point parler, n'étant pas retourné à la première. Et il ajoutait:

" Revoir cette pièce-là, non! Je me suis suffisamment *rasé* la première fois..... „

" Si ce critique était retourné à la première, son opinion eût pu se transformer; et, peut-être après s'être *rasé*, comme il dit, à la répétition générale, se fût-il amusé à la première représentation „.

Giorgio Feydeau — che primo offrì a' suoi colleghi il pomo della discordia — esclama:

" La mesure „ | cioè, l'abolizione della " prova generale „ | sera très utile aux auteurs, qui pourront ainsi inviter à une répétition de travail un critique dans le jugement duquel ils auront confiance, et qui leur donnera des conseils parfois salutaires! Les critiques ne seront plus seulement les instructeurs du public — ce qui était bien, ils seront encore les conseillers des auteurs — ce qui sera mieux.

Luciano Descaves — nell'*Echo de Paris* — scrive un lungo articolo, del quale ecco qui la conclusione:

" A cette question: Les répétitions générales doivent-elles être ouvertes ou fermées ?, il me semble que l'assemblée générale répondrait raisonnablement: Ouvertes et fermées.

Ouvertes à la critique, dont le lecteur attend les comptes rendus accoutumés; fermées aux carottiers et croque-lardons qui paient leur-écot en mots rosses et en grimaces apprises. „

Alcuni autori giudicano la questione oziosa, nessuna legge, nessuna usanza, impedendo a uno scrittore drammatico d'accettare, o rifiutare, per conto proprio, la " prova generale „.

Altri, suggeriscono una via di mezzo: — quella, cioè, di riservare a' critici una sola rappresentazione in vece di *due;* e di far della " prova generale „ solo una " répétition de travail „.

In somma, *tot capita, tot sententia!...*

⁂

Vediamo, ora, che cosa dicono i direttori, e come giustificano il preso provvedimento.

Sarah-Bernhardt, ch' è alla testa della gran rivoluzione, grida:

" La répétition générale est un abus abominable!... Dans aucun pays du monde on ne voit semblable chose!... C' est un vol organisé contre nous!... Ce n' est pas autre chose qu' une effraction à plume armée! „

E alla illustre attrice tengono bordone il Rochard (del *Châtelet*), l'Antoine, il Duval (dell'*Athenée*), e altri minori: solo il Porel (del *Vaudeville*), marito di Gabriella Réjane, e più *filosofo* de' suoi colleghi, affetta una cert' aria d'indifferenza, e — quasi quasi — è... *di parer contrario.* Ma " contro il numero, la ragion non vale! „

⁂

Rimane, adesso, l'ultima campana, non certo la meno importante: quella de' *critici*, che il provvedimento draconiano ferisce in pieno petto.

Vero è che il defunto Sarcey — nel *Temps*, fanno oggi varj anni, aveva promosso una vera campagna in favore della abolizione della " prova-generale „; ma contro il celebre critico partirono in guerra tutti i colleghi di quel tempo. Ettore Pessard, presidente del " Circolo de' critici „, lo colpì a sangue con queste parole:

" Comme Sarcey, il nous arrive de nous ennuyer; mais nous ne poussons pas la déférence jusqu' à l' imiter, lorsqu' il lui arrive de s'endormir! „

Enrico Fouquier — del quale tutti rimpiangono la perdita immatura — pronunziò, nella controversia d'allora, una parola sennata:

" Ce sont les directeurs qui ont désiré le public encombrant et bavard qu' ils convient à leurs répétitions. Ce sont eux qui ont voulu, ou accepté, les hommes de cercles, dont ils espéraient de bonnes réclames, sans prévoir que avec ce public là, c' est la blague, la blague insaisissable qu' ils invitaient chez eux! „

Anche oggi, come al tempo del Sarcey e del Fouquier, i critici — offesi nell'amor proprio, nella dignità, nel lavoro professionale — salgono sul *cavallo d' Orlando,* e minacciano di fronteggiar la tempesta.

Adolfo Aderer — presidente della *Associazione della critica* — interrogato da un redattore del *Gaulois*, così ha risposto:

— La question des répétitions générales n' existe guère que depuis et après la guerre de 1870.

" Avant cette époque, il y avait à peine trois ou quatre grands journaux du matin qui donnaient dès le lendemain de la première le compte rendu de celle-ci.

" Comme il n' est guère possible de demander à un critique qui sort à minuit et demi de livrer pour une heure et demie du matin, heure dernière, un compte rendu d' une pièce importante, voici ce qui se passait: l' auteur communiquait quelques jours auparavant son manuscrit aux critiques en fonctions. Le critique en prenait connaissance, préparait son travail, et venait ensuite constater à la première représentation le sentiment du public.

" Quelques années après la guerre, la liberté absolue de la presse a favorisé l'éclosion d'un grand nombre de journaux du matin, qui ont voulu, comme leurs confrères, donner le lendemain matin le compte rendu de la représentation de la veille. Il n' était plus possible de communiquer un manuscrit à trente personnes. On admit alors à la dernière répétition d'ensemble, qui a nom: répétition générale, les critiques autorisés.

" Cette répétition était une répétition de travail, après laquelle l'auteur avait le droit et la faculté d' apporter à sa pièce les modifications qui lui semblaient utiles et dont les critiques étaient naturellement avertis.

" Quelques auteurs et directeurs ayant trouvé ces répétitions à huis clos froides, décidèrent de les ouvrir à un public nombreux. On vit alors arriver aux répétitions générales, en dehors des quarante critiques — chiffre maximum — et aux quinze cents autres places vacantes, des boursiers, des hommes politiques, des acteurs et des actrices en rupture d' engagement, des auteurs en mal de pièces. Voila l'abus qui existe aux répétitions générales.

" Par qui a-t-il été créé?

" Par les directeurs de théâtre.

" Aujourd' hui ils s'aperçoivent qu'ils ont fait fausse route, et ils veulent remédier au mal: ils ont raison.

" Qu' ils reviennent à la répétition à huis-clos, où ils n'admettront que les critiques professionnels afin de leur faciliter courtoisement leur travail, soit! Mais s' ils veulent gêner et empêcher le travail des critiques, ils seront les premiers et rapidement à déplorer la faute commise. „

Emmanuel Aréne — critico drammatico del *Figaro* - ha fatto queste giuste riflessioni:

— Je considère que ce qui était, était très bien. Les répétitions générales me semblent une nécessité pour tout le monde, et particulièrement pour les auteurs et pour les directeurs. Les directeurs et les auteurs les suppriment, tant pis pour les directeurs et les auteurs! Voyons, peut-on demander sainement à des critiques de faire en une demi-heure, en sortant du théâtre, le compte rendu étudié d' une pièce — *Priola*, *Petite amie*, ou

les *Deux Ecoles* — qu'un auteur a mis six mois ou un an à produire ? Le compte rendu se fera toujours; mais dans quelles conditions ! Ce sera tant pis pour les auteurs et pour les directeurs.

" A la vérité, c'est à la suite d'une série d'insuccès récents que cette mesure de suppression des répétitions générales a été prise.

" Si les pièces auxquelles nous avons été conviés eussent été bonnes, cette question n'eût pas été soulevée. Ce n'est pourtant pas la faute des critiques s'il y a des auteurs qui font de mauvaises pièces, et des directeurs qui les jouent !

" En somme, il s'est passé avant-hier, pour les directeurs de théâtre, ce qui se passe dans les assemblées pour les députés.

" Isolément, ils sont tous charmants et très intelligents. Une fois qu'ils se réunissent, ils font des bêtises. »

Félix Duquesnel — critico drammatico del *Gaulois* — s'è espresso in questi termini:

— Mon opinion c'est qu'auteurs et directeurs sont en train, dans un moment de mauvaise humeur, de perpétrer de concert une belle sottise, la sottise intégrale. Et je ne vois pas ce qu'ils ont à gagner à la suppression de la répétition générale, alors que je vois bien ce qu'ils ont à y perdre.

" La répétition générale était la vraie " première „, avec cette différence que, qualifiée répétition, elle commandait l'indulgence des " invités „, leur patience pour les entr'actes; et, d'autre part, qu'elle nous laissait un laps de vingt-quatre heures pour réfléchir et écrire notre critique. Cela permettait aussi aux directeurs et aux auteurs de modifier, couper, ajouter, à leur aise, voire de reculer leur première, s'il était nécessaire.

" Maintenant, c'est la " première représentation „ qui deviendra, en réalité, " la répétition générale „, avec cette différence qu'on sera moins indulgent puisqu'on se trouvera devant une œuvre définitive, non susceptible de remaniements; on sera plus impatient pour les entr'actes; et, faute de temps, nous devrons faire un compte rendu bâclé en quelques lignes, ce qui pourra, parfois, amener la mort sans phrase. Il pourra arriver aussi — ferions-nous du quatre cents à l'heure — que rendus trop tard au journal, à cause de l'heure tardive de la fin du spectacle, nous constaterons brutalement le succès ou... l'autre alternative „.

" J'estime, d'ailleurs, que, quoi qu'on fasse, qu'on maintienne ou supprime les répétitions générales, le résultat sera toujours le même : il n'y aura rien de changé que l'étiquette. La critique n'a jamais fait, que je sache, le succès ou la chute d'une pièce : c'est le public qui dit toujours le dernier mot, et il sait le dire. Notre plus grande malice, à nous, c'est de nous efforcer de le dire avec lui, parfois même de fournir une formule à son opinion. „

Luciano Muhlfeld — il battagliero critico dell' *Echo de Paris* — ha detto:

Il y a un sentiment très juste dans le scrupule des auteurs et des directeurs, et même dans leur agacement à subir deux jours de suite la même épreuve, dans des conditions presque strictement identiques.

" Vous avez remarqué que les invités de la " première " sont pour l'ordinaire étrangement froids. C'est qu'ils sont les seuls à connaître la pièce par avance. On peut le dire sans paradoxe: A la centième, il n'y a pas dix personnes sur cent pour qui le spectacle soit défloré; à la première, il n'y en a pas dix pour cent qui ne soient au courant de l'ouvrage, qui même ne le sachent par cœur.

" Un des attraits du théâtre est la *surprise*. Le joli mot de comédie, la péripétie de drame nous amusent pour leur inattendu. Quand nous sortons d'en prendre, le charme est éventé. La salle des premières n'est plus charmée. Elle bâille, quand elle ne dort pas.

« Je suis donc partisan des répétitions générales à huis-clos, sous la réserve que le chroniqueur dramatique du journal du matin, et quelques conseillers très sûrs de l' auteur et du directeur — en tout une trentaine de personnes — soient conviées à forcer ce huis-clos. Ce serait le rétablissement de la vieille répétition générale de travail, où l' on ne venait que pour travailler.

" Oui, cet amendement, ce huis-clos corrigé par quelques exceptions utiles, rectifierait heureusement le système actuel des *deux épreuves identiques*. Ce serait très bien. Il y a donc toutes raisons pour qu'on ne s'y arrête pas! Avant six mois, par veulerie, lo *statu quo* serait rétabli. Le problème des répétitions générales ressemble à la question d' Orient. C'est un sujet de chronique pour fin de saison.... "

Catulle Mendès — che pontifica, come tutti sanno, nel *Journal* — a Berta Mendès, della *Fronde*, che lo interrogava, tra un *intermezzo* e l' altro della *Petite Amie* datasi alla *Comédie Française*, così ha risposto:

" Je suis bien au courant de la question, car l'an dernier, au temps où j'étais président du *Cercle de la critique*, je fus à meme d'empêcher la réalisation du projet; et, grâce à mon intervention après la grande agitation des directeurs, le statu quo fut déclaré.

" Aujourd'hui c'est le président Aderer qui sera appelé à conjurer l'orage. Mais à vous dire vrai je ne crains pas que la suppression des répétitions générales s' effectue, car les auteurs ont besoin de nous, et au lendemain d'une bonne pièce ils ne sont pas mécontents d'avoir un bon article. Si on demandait à un auteur heureux, ou à un directeur veinard, s'il veut à l'avenir se passer de compte rendu, sans nul doute il dirait non.

— Alors?

" Alors, à la tête du mouvement actuel cherchez un auteur qui n'a pas réussi cet hiver et des directeurs malheureux.

" La suppression des répétitions générales vise la petite presse. Car ce n'est pas les critiques des grands journaux qui en souffriront. Dans les 24 places réservées par les directeurs et les auteurs, il nous en sera envoyé, c'est certain; mais nous protègerons nos confrères, et le Cercle de la critique est là. Quant à moi, dites bien, n'est-ce pas, que n'étant que membre du cercle, je n'aurai qu'à me soumettre à ce qui aura été décidé. „

Gustave Larroumet — l'eminente critico del *Temps* — ha osservato a sua volta:

" En essayant de lutter contre le besoin d'information immédiate qui est la loi du journalisme contemporain, les directeurs de théâtre et les auteurs dramatiques tentent l'impossible. Leurs engagements, même écrits sur papier timbré — ce qui est fort inutile, mais bien théâtral — seront rompus en quinze iours par la force des choses.

" Certes, les comptes rendus sur répétitions générales ont de grands inconvénients; mais l'évolution de la presse les a rendus indispensables. Ils répondent désormais à un besoin impérieux. L'intéret des auteurs et des directeurs serait de les supprimer; mais celui de la presse, c'est-a-dire du public, est de les maintenir. Or, au témps où nous sommes, les intérêts privés, si légitimes qu'ils soient, sont toujours primés par l'intéret général, si abusif qu'il puisse être. Il vaudrait mieux, certes, que les pieces fussent jugées à tête reposée, aprés quelque réfléxion, avec un peu de recul, la fièvre de la salle et les couloirs une fois tombée. Quelques journaux du soir ont maintenu ce genre de critique, et ce n'est pas à cette place que ses avantages seront contestés. Mais il s'agit de journaux du matin: ils ont habitué le public aux comptes rendus du lendemain, et le public n'en perdra pas l'habitude.

" Notez qu'en constatant le fait je ne l'approuve pas. J'ai toujours soutenu que, jusqu'à la première, une pièce appartient à son auteur, et que, dans bien des cas, son article écrit après la répétition générale, le critique doit revenir à la première pour le modifier, s'il y a lieu. Puis les comptes rendus hâtifs sur répétitions générales sont également fâcheux pour le critique, obligé d'écrire trop vite; pour les auteurs et les acteurs, sommairement jugés; pour le public, à qui l'on ne peut offrir qu'une prose hâtive. Ce sera bien pis, s'ils sont bâclés en une heure, en sortant de la première, par des gens écrasés de fatigue.

" Mais, encore une fois, il y a là un mal nécessaire, qui résulte de nècessités nouvelles et d'habitudes impérieuse. Prenons-en notre parti, comme de beaucoup d'autres choses.

" Le théâtre ne peut pas plus se passer de la critique, que le commerce de la réclame.

" Mais j'ai bien peur que directeurs et auteurs ne nourrissent l'espérance

secrète de substituer la réclame à la critique. Encore un faux calcul, car il se trouvera toujours quelques journaux pour se faire ce raisonnement, qu'en certaines matières l'indépendance et la franchise sont la suprême habileté, et la plus fructueuse. Ce sont eux qui feront l'opinion, c'est-à-dire la fortune ou l'infortune des pièces.

" Pour conclure, je doute que la suppression dont il s'agit soit mise en pratique. Si elle l'est, elle ne durera pas un mois. „

E Alfhonse Lemonnier — che per molti anni ha diretto il *Teatro della Repubblica* (oggi *Château-d'eau*), e che scrive di drammatica nel *Matin* e nel *Français*, prendendo la cosa allegramente, s'è fermato su queste riflessioni, che sanno di *forte agrume* :

" Alors, MM. les directeurs ont decrété la suppression des répétitions générales. Laissez-moi rire !

" Braves imprésarios ! C'est qu'ils sont convaincus que c'est arrivé !

Plus de répétitions générales !... Mais c'est le rêve !... Car, enfin, les critiques consciencieux sont forcés de voir deux fois un ouvrage qui souvent ne les a pas amusés la première.

— Mais alors, dira-t-on, comment les critiques qui sortiront à minuit et demi d'un théâtre trouveront-ils le temps d'écrire pour le numéro du lendemain leur compte rendu ?

" Eh bien !, mais, ils ne l'écriront pas. Voilà tout !

" Après tout, le public est-il si pressé de connaître le sujet d'une pièce nouvelle ? Lit-il avec intérêt l'analyse d'un ouvrage inédit ?

" Je ne le crois pas... Et vous, lecteurs ? Quelques lignes écrites à la hâte suffiraient certainement.

" Un bulletin de victoire, ou de défaite; et, pour les œuvres importantes, un grand article paraissant à la fin de la semaine, parlant de toutes les nouveautés après mûres réflexions, sans emballement, serait, je le crois, préférable.

" Donc, allez-y ! Supprimez les répétitions générales, et au moins nous pourrons voir l'effet des pièces que vous jouerez le prémier soir devant le public payant, et n'aurons pas à nous occuper des changements que vous feriez le lendemain, après l'audition.

" Et nous ne serions plus obligés, comme cela nous arrive trop souvent, d'assister, en douze heures, à deux répétitions: l'une donnée dans la journée, l'autre le soir „.

Il direttore del *Matin*, poi, osserva, per proprio conto :

" Nous estimons qu'il n'y a pas et qu'il ne saurait y avoir de " question „, ou d' " affaire „ , à propos des répetitions générales. Il n'y a que, d'une part, des directeurs de théâtre qui sont maîtres de faire chez eux ce qui leur plaît, d'accord avec les auteurs; et d'autre part, des directeurs de journaux

qui doivent être libres d'agir chez eux comme bon leur semble, sauf à contenter le public. Les directeurs de théâtre n'ont qu'à faire ce qui leur profitera le mieux en ce qui concerne les répétitions générales, et les directeurs de journaux n'ont qu'à s'inspirer de leurs propres intérêts, qui sont les intérêts de leurs lecteurs, pour le compte rendu des premières et de toutes les pièces en général. Nous n'avons pas plus à exercer de pression sur les directeurs de théâtre pour qu'on ne " fatigue „ pas nos critiques » que nous n'en exerçons sur les présidents de cours d'assises pour qu'on laisse souffler nos chroniqueurs judiciaires, ou sur le président de la Chambre des députés pour qu'on n'exténue pas nos rédacteurs parlementaires...

" Chacun maître chez soi, et le service du public avant tout, telle est notre devise. Nous nous y tenons, et nous avons l'intention de la mettre en pratique!... „

⁂

La guerra, dunque, è dichiarata; e, siccome a Parigi le questioni che toccano da vicino *la scena di prosa*, hanno il magico potere di commuovere i più, e di far versare fiumi d'inchiostro, c'è da aspettarsi non so qual recrudescenza di collere — più o meno magnanime — di giustificazioni, di accuse, di odj, di chiacchiere, e di... rappresaglie.

Mi sia, ora, concesso—tanto per concludere—di dir come la penso.

Premesso che sono un antico e convinto partigiano della " prova generale „, considerata qual " répétition de travail „ (così intesa, giova certo agli autori e agli attori), parmi si dovrebbe lasciar la più grande latitudine agli autori drammatici intorno alla maggiore, o minore, pubblicità da darsi alla " prova-generale „. Chi crede d'invitare anche 2000 persone, sia padrone di farlo; una volta che rimane padrone — libero e dispotico — dell'opera sua, fino alla *prima rappresentazione*. La questione, dunque, si riduce a non eccedere da un lato — estendendo di soverchio gl'inviti —, e a non eccedere dall'altro negando agli autori sin anco il diritto d'aver a consiglieri quelli dei loro amici in cui pongono piena fiducia.

Per mio conto vorrei che, anche in Italia, gli scrittori drammatici imponessero a' capocomici una " prova-generale „, la quale consentisse loro d' aver dinanzi a sè piena e intiera la " visione del quadro „, che la sera dopo, dovrà svolgersi dinanzi al pubblico che paga, e giudica senz' appello.

Vorrei anche fosse loro consentito d'invitare i critici e gli amici.

Tutti sappiamo — per esperienza — come, alle volte, basti qualche lieve ritocco, qualche pennellata, qualche *taglio*, qualche sfrondatura, ad assicurar la vittoria: tutte cose che non sono possibili alle semplici *prove*, mancando ogni rispondenza tra il palcoscenico e la platea.

Non è, forse, molto meglio *ritoccar*, se occorre, la *commedia*, dopo la " prova-generale ", che non dopo la " prima rappresentazione "; quando, cioè, l'opera d'arte non è ancor data in balia al pubblico, e non è ancora abbandonata interamente alla critica?

Io, poi — e credo di non essere solo — ho sempre amaramente deplorato il mal vezzo, la mala usanza, di concedere alla critica breve ora affrettata per render ragione d' una commedia, d' un dramma, lungamente pensati, lungamente studiati, lungamente accarezzati dall'autore.

Ma una volta che, per molte ragioni, non è possibile tornare alla provvida, onesta, ragionevole, coscienziosa " appendice settimanale "; una volta che i giornali, oggi giorno, son fatti per informar il pubblico da un'ora all'altra, con telegrafica e telefonica rapidità, penso che la " prova-generale " sia un *diritto* e un *dovere* per la critica onesta; purchè essa tenga stretto conto delle modificazioni che l'autore potrà recar all'opera sua nelle ventiquattro ore di tempo che gli rimangono. Nè mi si opponga che è crudele costringere il critico di professione a udire due volte la stessa commedia, specie quando è cattiva; chè la risposta è facile: — Chi è pagato per far il critico, compia il dover suo: non diversamente dal modesto impiegato che, ogni giorno, si reca al proprio ufficio, dove ripete, o continua, il lavoro del giorno precedente. —

Adoperando questo sistema, tanto gli autori, quanto i direttori, troveranno il loro tornaconto: i primi, accorgendosi ch' è cosa salutare invocar il giudizio preventivo d'un " piccolo comitato di persone competenti "; i secondi, potendo farsi un'idea più esatta e secura della maggiore, o minore, bontà del lavoro messo in iscena.

I critici, poi, non costretti a scrivere sotto l'impulso d'una buona o cattiva digestione, e a torturar la penna e la carta, con il *proto* alle spalle, eserciteranno con intiera coscienza l'ufficio loro; e il pubblico — che ama di sapere se lo " spettacolo " offertogli è degno o indegno — potrà maggiormente credere nel verbo de' *pontefici* grandi e piccini.

maggio del 1902.

Camillo Antona-Traversi

Le ultime notizie ci dànno che l'assemblea degli autori ratificò la decisione presa dai direttori di teatro: la soppressione, cioè, della « prova generale ». Sicchè, fin'ora almeno, i critici han perduto la partita. Ma non è detta l'ultima parola.

N. d. D.

LA CASA DEL SONNO

ATTO SECONDO

Salotto in casa Caviani. — Un lusso esagerato. La comune nel mezzo. Porte laterali. — Scrittoio a destra. — Tavolo nel mezzo — Divano a sinistra.

SCENA I.

Luciano — Com. **Virioni** — **Maspero** — **Cesori** — **Salivo** — **Raiberti**

LUC. (*è allo scrittoio — Parla con grande calore e convinzione*) Il macchinario è stato valutato 350,000 lire, il mobiglio 22,500. Abbiamo alla partita crediti una cifra di 224,512.62. Questa cifra.....

SAL. — (*interrompendo ironico*) Rispettabile!

LUC. — Sì, rispettabile è vero, ma non tale da spaventare. Noi sappiamo che, grazie all' oculatezza ed alla diligenza di chi presiede, questa cifra non subirà una grande modificazione al suo realizzo. Quando si pensa che l' anno scorso al fondo di riserva sono state assegnate lire 14.000; quando si pensa che per un' industria nuova, al suo nascere, ciò è semplicemente meraviglioso, io credo di non errare affermando che un grande affare si delinea e che sarebbe una vera pazzia il non approfittarne. Io vi propongo quindi un sindacato. Le azioni ora sono scese a 90 lire...

RAIB. — Anche meno...

LUC. — Tanto meglio. Acquistiamone il maggior numero possibile. Fra sei mesi col dividendo che le Concerie daranno, in vista dei nuovi affari, noi le vedremo salire a 200-250 lire. Ne ho la certezza. Io vi ho parlato con convinzione, con sincerità, ora attendo da voi una risposta...

(*silenzio generale — pausa*).

VIR. — Parlerò io. Caro Caviani, abbiate un po' di pazienza, e sopratutto non crediate ch' io non sia più che convinto della vostra

sincerità. Quindi nessuna prevenzione in me. Pur troppo negli affari i complimenti non giovano, e poi ad un uomo del vostro ingegno suonerebbero come un' offesa, non è vero?

LUC. — Certamente!

VIR. — Oh bravo! E allora permettete ch' io non condivida i vostri entusiasmi. Io dubito, pur troppo, per esperienza, di questo genere d' affari e sopra tutto di un sindacato basato su notizie poco certe.

LUC. — Come?

VIR. — Sì, poco certe. Le mie private informazioni mi assicurano che i pellami...

LUC. — (*interrompendo*) So, so quello che mi volete dire, ma io la crisi l' ho prevista e se ricordate, nella relazione ho detto che ha carattere transitorio. Si sta trattando in Russia per avere della merce a condizioni straordinarie...

VIR. — Sarà, ma non ne sono persuaso. Io che ho di voi una grande opinione (*Luciano sorride*) certo! Una grande opinione... e tutti i presenti sicuramente sono del mio parere.

CES. — (*enfatico*) Sfido io! È una testa finanziaria di primissimo ordine quella!

MASPERO e RAIBERTI (*affermano con cenni del capo*).

SAL. — (*sorride ironico*).

VIR. — In altre operazioni vi ho ammirato, in alcune vi ho anche seguito... Qui ho dei dubbi. (*a Maspero*) E voi che ne pensate?

MASP. — Sono del vostro parere, Commendatore. (*si alza amichevolmente a Luciano*) Ma che diavolo vi prende da innamorarvi tanto delle Concerie ora che la sfiducia le circonda? Nella vostra posizione poi! Se si fosse trattato di fondare l' industria, di lanciarne le azioni...

VIR. — Allora era un altro paio di maniche. Avete qualche altra cosa molto, ma molto più campata in aria di questa, da proporre? Che sia però nuova, non conosciuta dal nostro mondo?... Sono qua, si discute e ci s' intende...

MAS. — Benissimo. Non bisogna dar vita a dei cadaveri...

LUC. — Cadaveri erano una volta anche le Acciajerie di Contralto... se avessi dato ascolto a voi! Un anno fa, vi ricordate? Io fui dei pochissimi, se non il solo che vide la cosa.

VIR. — È vero. Là avete avuto una grande fortuna, è innegabile.

CES. — (*alzandosi — entusiasta*) Là sei stato Napoleone; lascia che te lo dica, Napoleone.

LUC. — Se non avessi insistito?... Eh via cari miei, nei bilanci so leggere.

VIR. — Non ne dubito, ma qui la cosa è molto diversa.

MAS. — (*sorridendo con furberia*) E poi lasciamo andare, per chi gode di certe relazioni, molto in alto...

LUC. — (*meravigliato*) Io?

MAS. — Certo... Per le Acciajerie, al vostro posto, (*con malizia*) e coi vostri telegrammi, avrei fatto lo stesso anch' io. Parola! Del resto ciò non toglie nulla al vostro merito e ancora oggi me ne congratulo sinceramente (*stringendogli la mano - allegro*). Ne avete guadagnati dei denari! Bravo! Bravo! Basta un affare di quelli per consolidare una fortuna.

LUC. — Le Concerie però non vi seducono?

MAS. — Per il momento no!

LUC. — (*a Salivo*) E tu?

SAL. — Non è affare per noi!

LUC. — Il banco Pietroni rifiuta?

SAL. — Per ora sì!

LUC. — (*seccato — nervosamente*) Eh va bene! Rifiutate tutti! E Raiberti?

RAIB. — Questo genere di affari non entra nel mio ordine di idee. Tu lo sai. Io sono un agente di cambio che non esce dal suo campo strettamente legale. Io non voglio partecipare a speculazioni di sorta, io eseguisco degli ordini.

LUC. — E fai bene! (*breve pausa*) Del resto agente di cambio lo sono anch' io, e il mio dovere lo conosco... Chi vi garantisce che io pure non sia altro che un esecutore di ordini?

SAL. — (*piano a Maspero*) A me la vuol dare ad intendere?

VIR. — (*stringendogli la mano*) Allora tanto meglio per voi. Volevo ben dire io che un uomo della vostra tempra, oramai *navigato*, si lasciasse trascinare in un' operazione tanto pericolosa. Bravo! Ora mi spiego tutto e vi riconosco. Procurate d'a certarvi però d' una cosa: che i vostri clienti siano bene agguerriti, ben forniti e poi... se ci prendono gusto si rompano pure la testa! È un piacere come un altro, non è vero? (*agli altri*) Eh sì! è troppo avveduto!

SAL. — (*con una smorfia*) Umh!

VIR. — (*a Luciano*) Mio caro Caviani, vi saluto (*osservando l' orologio*) Sono le dodici suonate! Vado a colazione!

MAS. }
SAL. } Vengo, vengo anch io!

VIR. — Come chiudiamo oggi a Parigi, eh?

LUC. — Fiaccamente!

VIR. — Coi cambi deboli?

LUC. — Eh sì! questione d'Oriente. Ribasso!

MAS. — (*piano a Salivo*) C'è da scommettere ch'egli è certo del rialzo. È così scaltro!

SAL. — (*piano*) Lo credete proprio voi?

MAS. — Il prezzo della rendita in Borsa lo fa lui.

SAL. — (*ironico*) Faccia! faccia pure!

MAS. — (*pianissimo*) M'han detto che riceve ordini dal Ministero. Ne sapete qualche cosa voi?

SAL. — (*c. s.*) Sarà! (*forte*) Addio Caviani!

LUC. — Addio!

VIR. — E voi non fate colazione con noi?

LUC. — Oggi è una giornata speciale per me. Sospeso il corso ordinario dei pasti.

VIR. — Perchè?

LUC. — Festa di famiglia. Un battesimo!

VIR. — (*allegro*) Ah! ah! è stato santificato oggi il fortunato erede?

LUC. — La mia signora ha voluto rimandare ad oggi la cerimonia per presenziare anche lei!

VIR. — Bene! bene! Complimenti alla signora!

MAS. — (*stringendo la mano a Luciano*) Rinnovo gli augurii...

LUC. — Grazie... Arrivederci...

(*Virioni, Maspero, Salivo, via per la comune*).

CES. — (*si avvicina a Luciano*) Ordini?

LUC. — (*pensando*) Aspetta.

RAIB. — Dì... mi hai detto che sono arrivati tuo padre e tua madre...

LUC. — Sì... ieri sera...

RAIB. — Vorrei salutarli...

LUC. — C'è tempo! T'accompagno io di là; abbi pazienza un momento... (*a Cesori, piano*) Incomincia pure colle Concerie, ma sappi fare...

CES. — Bravo! bravo! Così mi piace! Io ho taciuto perchè tanto a me, povero agente di cambio, non danno ascolto! Ma tu hai cento ragioni... Non capisce niente quella gente! Vorrei avere dei capitali come una volta e poi? Ad occhi chiusi ti seguirei... E per la rendita?

LUC. — Prendo 5000 - Apertura.

CES. — Va bene!

LUC. — Per il resto verrò io in Borsa.

CES. — Addio. Addio Raiberti! (*via per la comune*).

LUC. — (*è di malumore — a Raiberti*) Hai sentito?

RAIB.— Che cosa?

LUC. — Il bel successo che ha ottenuto il tuo amico Caviani! Ci mancava poco che non versassero lagrime di compassione per uno che ieri era un genio e che oggi è diventato di punto in bianco uno scemo...

RAIB.— Come? Parli ancora della tua proposta per le Concerie?

LUC. — Sfido io! Credi tu che si possa ingoiare una pillola di questo genere, così, tranquillamente senza reagire, senza provare un senso di dispetto? Il progetto l' avevo studiato! Ero certo che voi l' avreste accettato con entusiasmo e invece!...

RAIB.— Vedi Luciano... Prima di tutto mi fa meraviglia che tu negli affari non sappia mantenere quella calma, direi persino quella cinica indifferenza che per noi è assolutamente indispensabile. Una contrarietà, e subito eccoti nervoso, pronto a giocare forse di puntiglio!

LUC. — Sì, si... di puntiglio.....

RAIB.— Ricordati il vecchio proverbio: Chi giuoca di puntiglio paga di borsa...

LUC. — Queste sono sciocchezze. Io mi meraviglio di te invece che non hai saputo trovare una parola che mi appoggiasse, che tentasse almeno di non lasciar naufragare una grande proposta!

RAIB.— Non sai dunque ancora le vere ragioni del loro rifiuto? Quelle ragioni cioè che non si dicono?

LUC. — Quali?

RAIB.— Intanto il direttore. Come puoi tu pretendere ch' egli ispiri fiducia?

LUC. — Sono calunnie.

RAIB.— Nel Consiglio di Amministrazione attuale vi sono persone come Maspini e Vizioli... Un bilancio presentato da loro? Chi ci crede?

LUC. — Il Consiglio d' Amministrazione, una volta iniziata l'operazione, lo si butta all' aria. Si cambia tutto!

RAIB.— Insomma io non so dar torto nè a Virioni nè a Maspero. Io credo che l' impresa sia troppo pericolosa e che il tuo progetto arrivi troppo tardi.

LUC. — (*contrariato, passeggia per la scena, breve pausa*) E va bene! Resterò solo! solo contro tutti.

RAIB.— (*merarigliatissimo*) Come?! intenderesti di assumere un' iniziativa simile, da solo?

Luc. — Chissà ?... E perchè no ?

Raib.— Non credo ! la cosa sarebbe enorme !

Luc. — Molto meno di quanto tu immagini.

Raib.— Sei audace nelle tue affermazioni !

Luc. — No ! so di *sapere* e non è superbia la mia.

Raib.— (*con convinzione*) Come puoi prevedere la fine ?

Luc, — (*con grande fermezza*) Sono sicuro del fatto mio !

Raib.— Se soltanto quindici giorni fa tu non sapevi nemmeno che esistessero le Concerie !

Luc. — (*turbato*) Io ?

Raib.— Sì ! È stata quella barca sconquassata di Cesori che t' ha montata la testa e si capisce il motivo ! Per guadagnare delle mediazioni !

Luc. — Nessuno mi ha montata la testa. Nessuno ! Gli affari li sento ! ho il colpo d' occhio. Quello che agli altri costa un mese di studio, a me basta un attimo. E poi la Borsa bisogna muoverla. Compra e vendi, è tutt' uno, caro mio. Il moto dà calore , e il calore negli affari sono i quattrini.

Raib. — (*serio*) Tu dunque ti dai alla speculazione così da solo, senza appoggi, senza un criterio, proprio per il piacere di arrischiare ?

Luc. — (*colpito, avvedendosi d' aver detto troppo*) Io ? Ma Raiberti cosa dici ? Non sono nè un pazzo nè un giuocatore !

Raib.— (*c. s.*) Allora molte delle tue operazioni sono per conto di terzi ?

Luc. — (*con uno sforzo*) Sì ! che diamine ! Potresti dubitarlo ?

Raib.— (*stringendogli con affetto la mano*) Bravo ! Bravo ! Così sono contento. Mi avevi fatto paura ! Perchè, vedi , io ti voglio bene davvero, io ho stima davvero del tuo ingegno... non come quei signori che sono usciti poco fa.

Luc. — Lo so ! lo so ! caro Raiberti , tu sei tanto buono , ma non temere. Caviani non è un ragazzo, non è un esaltato... conosce gli affari... Caviani è arrivato a conquistare una posizione , sta certo che la saprà mantenere. (*ridendo*) È finito il tempo della vita Bohême, scapigliata dei primi tempi : sono padre di famiglia ora !

Raib.— Sicuro ! A proposito e i tuoi parenti ?

SCENA II.

Giovanni, Adele (dalla laterale di sinistra) e **detti.**

GIOV. — È permesso?

LUC. — Eccoli qui! (*torna allo scrittoio, fa annotazioni mentre:*)

RAIB. — (*va incontro a Giovanni e Adele con grande espansione*) Oh! i signori Caviani? Come va?

GIOV. — } Il signor Raiberti?!
ADELE. — } (*assieme contenti*) Bene, grazie e lei?

RAIB. — Sono proprio contento di vederli! Io? Ma benone! Avevo chiesto di loro qui a Luciano e si veniva appunto di là!

GIOV. — Meglio così! Meglio così! C'è tanta gente! Una confusione.

ADELE. — Non si sarebbe potuto dire nemmeno una parola...

RAIB. — (*allegro*) Ma che bravi! E che bella cera! Me ne congratulo proprio.

ADELE. — Si ricorda ancora di noi?

RAIB. — E come no? Il famoso Natale del novecento? Non si può dimenticare... Che bella combinazione... Sono venuti pel battesimo, eh?

GIOV. — Già!

RAIB. — (*ridendo*) Dunque nonni?

ADELE. — (*con gioia*) Si, nonni, nonni!

GIOV. — Sono le improvvisate qui, del nostro Luciano.

ADELE. — Se vedesse signor Raiberti, che bel bambino, un amore...

RAIB. — (*a Giovanni*) È contento eh?

GIOV. — (*dopo aver pensato un pò*) Si!! (*con malinconia*) Il posto del nonno lo prendo volentieri....

RAIB. — (*con dolore*) Ho sentito la disgrazia... suo padre eh?

GIOV. — (*con sospiro*) Mah!

RAIB. — Quando Luciano mi diede la notizia, ne provai un vero dispiacere.... Povero vecchietto! Così simpatico!... così buono...

GIOV. — È la nostra sorte! Benchè si fosse preparati, pure lo creda è stato un gran dolore per me, per la mia Adele, per tutti! Povero papà Carlone... Per poco non vedeva la terza generazione! Tanti cambiamenti! Tante cose!

RAIB. — E come fu, così repentinamente?

GIOV. — Si prevedeva. Non mangiava più... è morto proprio per esaurimento... Mancavano pochi giorni ai novantacinque...

RAIB. — La disgrazia è avvenuta un mese fa, non è vero?

ADELE. — Un mese? più di due. Al 17 di luglio.....

RAIB. — Più di due mesi? Come vola il tempo...

GIOV. — *(pensando)* Proprio! sembra cosa di ieri!

RAIB. — Gli è che qui a Milano viviamo troppo in fretta! *(altro tono)* E la nipote? la signorina Camilla, è venuta anche lei?

ADELE. — *(contenta)* S'è ricordato, lui!

GIOV. — Eh no! ha dovuto rimanere a Castellapiana... Qualcuno in casa ci vuol sempre... Si lavora ancora in campagna e capirà...

RAIB. — Già! Già!

ADELE. — *(a Luciano)* Dì, Luciano, non vieni a vedere il tuo bambino?

LUC. — C'è tempo! C'è tempo!

ADELE. — Tua moglie è confusa anche lei in mezzo a quella festa. Che buona e brava donnina! A proposito: Abbiamo visto i regali che le hai fatto. C'è a restarne sbalorditi!

LUC. — *(scrivendo)* Ah si?

GIOV. — *(crollando la testa - a Raiberti)* Ha visto lei?

RAIB. — Io no...

GIOV. — Le confesso: io non capisco...

RAIB. — Perchè?

GIOV. — Son regali da principi! E poi? tutto quel ricevimento...

LUC. — *(che ha sentito - ridendo)* Ho speso troppo eh papà?

GIOV. — *(imbarazzato)* Io non so... I tuoi conti li saprai fare...

LUC. — *(c. s.)* Si... si... sta tranquillo... li so fare e bene! Non sono io sai, che paga quei brillanti e le spese del ricevimento: sai chi è? È la Borsa! provvede lei a tutto!!

GIOV. — *(un pò ironico)* Gran paese quella Borsa!

LUC. — Si... hai detto benissimo... Per chi la sa sfruttare è proprio un gran paese. Come l'America! Di coloro che ci vanno, non tutti sanno conquistare una fortuna, molti anzi ritornano in patria a spese del console. Ma gli intelligenti, quelli che ne scoprono la chiave?... Ah... quelli, partono a piedi nudi e vi ritornano in carrozza! *(si alza, allegro)* Dunque ti è piaciuto il regalo che ho fatto ad Ada?

ADELE. — Magnifico! Straordinario! Ti confesso: In vita mia non ho mai visto nulla di simile.

LUC. — Davvero?

ADELE. — Eh si! Tu fai le cose proprio da gran signore!

LUC. — *(scherzando)* Non dire così perchè vedo che il papà si arrabbia.

GIOV. — Io?... Perchè? Se lo fai, vuol dire che lo puoi. Beato te!

Io invece, quando tu sei nato, non ero in condizioni da sfoggiare dei brillanti e delle perle (*con dolcezza*) Ti ricordi, Adele?

LUC. — Hai regalato alla mamma?

GIOV. — (*guardando amorosamente Adele*) No! Io ho voluto far tutto il contrario di quello che si usa! Il regalo invece di farlo a lei, l'ho fatto a te!

LUC. — A me?

GIOV. — Si, a te. Avevo disposto la cospicua somma di cento lire, dico cento! Ho preso le cento lire, sono andato alla Banca e ho intestato un libretto al tuo nome...

LUC. — Quel libretto che mi hai consegnato il giorno ch'io ebbi ventun anno?

GIOV. — Precisamente. È stata una mia idea, che però qui la tua mamma condivise subito con entusiasmo. Mi ricordo che le dissi: Dobbiamo fargli la dote? Su questo libretto metteremo tutti i nostri risparmi, i piccoli risparmi, si capisce, il frutto delle nostre economie:... Per esempio: quando io rinuncerò a una gita, tu a un abito nuovo... metteremo l'equivalente sul libretto del nostro Luciano.

LUC. — Delle privazioni dunque?

GIOV. — (*ridendo*) Privazioni? Tutt'altro! Era un piacere per noi, un vero godimento. Non è vero, Adele?

ADELE. — Certo.

GIOV. — (*con grande bontà e commozione sincera*) La tua mamma mi diceva: To', prendi, in questo mese sono cinquanta lire risparmiate... sono venticinque... sono dieci!... Ma qualche cosa per lui, che troverà un giorno, *sempre!* E si rideva, e si era contenti tanto!... Ti ricordi, Luciano? Cinquemila e più lire ti abbiamo raccolto! Se hai ancora quel libretto, e lo avrai, perchè dovrebbe esserti una cara memoria, osserva i depositi... son tutte piccole somme... data dal 70! Figurati! E si pensava: Un giorno quando Luciano l'osserverà bene, noi gli avremo insegnato così senza volerlo il risparmio e la previdenza! Sarà il principio della sua fortuna. E pare che così sia stato eh?... Fu di buon augurio non è vero, la mia idea, il mio libretto?

LUC. — (*un pò commosso*) Si!

RAIB. — Che buono il tuo papà! Come t'invidio Luciano!

GIOV. — Anche tu dovresti imitarmi, col far qualche cosa di simile per il tuo Cesarino, eh?

LUC. — Vorresti che mettessi mille lire su un libretto della Cassa di Risparmio, io?

GIOV. — Ti par poco?... Sei proprio così ricco sfondato?... E allora mettine diecimila, meglio per te e per lui! Vedrai che Cesarino non si lagnerà!

LUC. — Questo no, è per un'altra ragione. Luciano Caviani che deposita del danaro alla Cassa di Risparmio al due per cento?! Ma se lo sanno in Borsa, a Parigi, povero me! Una volta forse era possibile, ma ora? Il piccolo risparmio adesso? Lo si lascia ai cuochi... È un altro mondo capisci? anch'io mi ricordo del mio bambino... anch' io ho la mia idea... A Cesare Caviani io darò una gran casa. Ho già il progetto. Là nei quartieri nuovi. Banca, appartamento privato, uffici, tutto! Un palazzo di un milione almeno! Quello si! quello si! E all' Ufficio Ipoteche il proprietario figurerà sotto questa ditta: Cesare Caviani di Luciano. Eccolo il regalo! Eccolo il portafortuna per mio figlio! È qui, qui nella mia testa, e quando io dico: (*toccandosi la fronte*) È qui! Basta! È fatta... (*ad Adele*) Non è vero?

ADELE — (*contenta, da buona mamma affermando colla testa*) Sicuro! Certo! certo! Che ne dice lei signor Raiberti?

RAIB. — Luciano è un uomo capace di riuscire.

ADELE — Eh lo so! lo so! (*va presso Luciano e gli parla piano*) (*breve pausa*)

RAIB. — (*a Giovanni*) Si ferma ancora molto a Milano?

GIOV. — No no, partiamo stassera...

RAIB. — Stassera?! (*a Luciano*) Hai sentito? E tu li lasci partire?

LUC. — Cosa vuoi? sono degli ostinati.

GIOV. — Ho tante piccole faccende da sbrigare... E poi... (*indicando Adele*) qui la mia vecchia preferisce tornare a casa...

ADELE — Sì... sì... Confesso che qui, in questi saloni, in mezzo a tanta gente, io non mi ci trovo! Noi non siamo nati per certe cose e poi, si ha paura che tu faccia una brutta figura.

RAIB. — (*ride*)

LUC. — Queste cose non le voglio sentire nemmeno per ischerzo! Mi mettono di cattivo umore! Pensare che il mio sogno invece è quello di avvicinarvi tutti, di avervi qui in casa mia, nel mio palazzo... Un quartierino (*a Giovanni*) per te ed un altro per la mamma! Se è per voi che lavoro, per la mia famiglia! È la mia ambizione... Come sarei felice!... Voi al contrario quasi quasi mi sfuggite...

GIOV. — No, questo no... credi... Ma il salto è stato troppo sensibile... A settant'anni? Cosa vuoi... Io desidero te... ma tutta questa roba? (*ridendo*) i servi in livrea? per amor del Cielo! car-

rozze e cavalli, l'appartamento diviso? No, no è troppo, non è per noi. Siamo di un'altra epoca e bisogna che tu ci lasci là in quella casa vecchia, nella casa di papà Carlone, là ho tutte le mie memorie, là c'è tutta la mia vita. In quelle mura io mi sento a posto... qui non so...

LUC. — Qui c'è un po' di elettricità, di nervosismo... sì è vero, ne convengo. È la modernità, è la nuova generazione. Bisogna rassegnarsi e non credere sai che noi siamo nè migliori nè peggiori dei giovani dei tuoi tempi. No... Forse siamo sempre gli stessi, colle stesse debolezze e con gli stessi eroismi, non credi?

ADELE — Come parli bene! Hai ragione, sento che hai ragione...

GIOV. — Sarà!... Deve essere così, perchè tu lo dici con tanta sicurezza... Però anche ai miei tempi non erano tutti come me... No, no. C'erano anche allora di quelli che volevano far molto, che volevano conquistare una fortuna in fretta, ma guai a quelli che non sono riusciti! Si sono trovati male!

LUC. — Ma io sono riuscito invece, non vedi? Eh via confessalo... Apprezzando pure tutta la poesia, la santità di Castellapiana, questa trasformazione, queste mura diverse, sono forse da disprezzare?

GIOV. — No, non dico questo, capirai...

ADELE — E lascialo, lascialo colle sue malinconie... (*scherzosa*) Lui poverino, è un pò vecchio, io invece sono giovane, io sento la gioventù, le idee nuove, la modernità e ti dico: Sì, sì, fai bene... Sei riuscito? ti meriti un bravo di cuore e qua un bel bacione dalla tua mamma!

LUC. — (*abbracciandola*) Buona mamma, buona mamma!

GIOV. — (*con malinconia, a Raiberti*) Quella donna per suo figlio? cosa non farebbe, e cosa non direbbe!

. . . . . .

Carlo Bertolazzi

La questione economica ed il Teatro

SCRIVEVO in un precedente articolo: che sono innumerevoli i fattori di progresso o di decadimento delle Arti, in genere, e del Teatro, in particolare. Vi è, infatti, una questione puramente letteraria, la quale si occupa della evoluzione delle *forme*; vi è una questione filosofica, che spiega la legge di detta evoluzione; ve ne ha, infine, una sociale, che tende a chiarire le condizioni materiali e morali dell' ambiente in cui la vita artistica si svolge. Ed è quest' ultima questione, che implica il fattore *economico*, del quale, nei brevi limiti consentitimi da un articolo di giornale, vengo ad occuparmi: perciocchè quel fattore, interamente sconosciuto o trasandato quando si opinava che tutte le manifestazioni dell' attività sociale fossero figlie delle energie materiali e morali dell' individuo, assurge ad una importanza capitale, oggi in cui niuno più dubita che l' ambiente sociale modifichi radicalmente non soltanto i pensieri ed i sentimenti, ma benanco la *psiche* dell' individuo.

Or io mi domando: " L' artista, che vive e respira nell' ambiente sociale, risente, come produttore, il danno del malessere che tormenta la collettività dei cittadini? Come e quanto la miseria influisce sulla produzione artistica, considerata dal punto di vista della *quantità* e del *valore*? „

Alcuni sorrideranno. Ma che!.. quando nel cervello d' un uomo c' è veramente del fosforo!... Quando c' è il *genio*!...

Piano. Il genio, come ben dice e dimostra Giovanni Bovio, non nasce, ma *si forma*.

Che vuol dir dunque " si forma „? Vuol dire che la mente umana, stando alle leggi di natura, rappresenta nè più nè meno che il *seme*, allo sviluppo completo del quale occorrono la coltivazione ed il buon terreno. La coltivazione è lo *studio*, che faceva esclamare al sommo poeta:

Vagliami il lungo studio e 'l grande amore.

Il terreno, invece, corrisponde all' ambiente sociale, in cui vive l' artista.

Provatevi a gettar delle manate di *ottimo* grano in un campo arato; ciò che, del resto, fa l' agricoltore nell' inverno. Quei granelli, che caddero nei solchi scavati dall'aratro, spunteranno in rigogliose piante divenendo bionda, ricca messe in estate; ma quei semi, che l' improvvida mano gettò ai piedi di qualche albero, le cui radici succhiando la linfa del terreno, ne disseccarono le sorgenti vitali, cresceranno piante tisicuzze o moriranno innanzi tempo, senza dar frutto.

Di chi la colpa? Non certo del *seme*.

Così gli umani cervelli possono paragonarsi ad altrettante macchine, alcune delle quali sono, nel funzionamento, eccellenti, pochissime perfette, molte mediocri, la maggior parte imperfette. Chi fornisce a codeste macchine la materia? Si risponde: lo studio, lo sviluppo delle diverse facoltà, l' osservazione continua della vita.

Non basta; c' è lo stomaco che reclama i suoi diritti; e che diritti! C' è il corpo che ha i suoi ineluttabili bisogni: in una parola, occorrono anche all' artista, il più geniale che immaginar si possa, il cibo sano, l' aria ossigenata, il tetto, la luce. Ma quando tutto questo manca, si ha la *miseria impensante* di cui parla parimente Bovio nella Scienza del diritto, ripetendo per altro il concetto del sommo Aristotile, il quale afferma che non si possa utilmente ed efficacemente lavorare col cervello, se non quando si è soddisfatto agli urgenti bisogni di natura, cioè, agl' *istinti*.

Se pertanto l' aspirazione *ideale* dev' essere in cima ai pensieri dell' artista, non è men vero che a coloro i quali deggiono tormentare il proprio cervello per guadagnarsi, con infiniti stenti, un pezzo di pane, non resta fosforo sufficiente per occuparsi e preoccuparsi di Letteratura e di Arte. Sì, perchè v' è un limite anche per le energie mentali.

Io conosco — oh, se conosco — la storia triste e tribolata di alcuni letterati ed artisti, e non nego che a qualcuno servì di sprone il bisogno. Ma se *la lotta per la vita* non concedesse loro dei momenti o degl' intervalli di tregua, è certissimo che non sarebbero produttivi, non lascierebbero orma di se stessi. E si può ugualmente affermare, in omaggio alla nota sentenza *mens sana in corpore sano*, che il materiale benessere, gli agi della vita non possono che accrescere la *fecondità* dell' artista: mentre la miseria non soltanto snerva il cervello, ma lo costringe a lavorare, sotto la sferza del bisogno, frettolosamente ed imperfettamente. Goëthe, Schiller, Leopardi, Alfieri, Manzoni, e tanti e tanti altri, lasciarono un' orma incancellabile di gloria

nel campo delle Lettere. Ma chi ha letto la storia di questi sommi, ha potuto anche convincersi che eglino non conobbero — beati loro! — il tormento della miseria. Nè l' esempio di Giovan Battista Vico, che lavorava, come il sottoscritto, in mezzo ad una nidiata di bambini, calza per dimostrare il contrario. I tempi, in cui visse il Vico, possono ben paragonarsi rispetto ai nostri — *economicamente* parlando — alla *Età dell' oro.* D'altronde, vi può essere un bisogno relativo, circoscritto all' individuo; ma non sarà mai opprimente e terribile come quello che tormenta, in certe epoche, un intero organismo sociale.

Da questo punto di vista s' entra nel campo di altre considerazioni, che portano alla stessa conseguenza: il decadimento della produzione artistica. Tutto, infatti, il commercio letterario è alimentato dalle collettività dei cittadini. Ma là dove la miseria ha esausto le fonti della pubblica ricchezza, non vi sarà richiesta di lavoro e s' avrà il deprezzamento dell' opera d' arte, dalla cui vendita (se pur sarà fortunato di venderla) l' autore non caverà il necessario sostentamento della vita.

E non può essere diversamente se si considera che, di fronte ai più urgenti bisogni della stessa, l'Arte ha rappresentato e rappresenterà sempre un oggetto di lusso. La comunanza dei cittadini pensa, a fil di logica, che l' acquistare e leggere un libro, l' andare a teatro, l' adornare la casa d' un quadro, d' una statua, di un gingillo più o meno artistico, è una cosa superflua e può, tutt' al più, venire dopo che l' uomo si è procurato il necessario alla vita.

Così, ineluttabilmente, il sentimento estetico non può precedere l' istinto della propria conservazione, al quale contribuiscono il cibo sano, l' aria ossigenata e gli altri elementi necessarii alla vita.

Dato pertanto il disagio economico della società, ad incoraggiare l'Arte e gli artisti non resta che un esiguo numero di cittadini, cioè, la classe degli *abbienti*: e non di tutti, intendiamoci, ma di coloro i quali hanno educato il gusto estetico.

Or essi, ammettendo pure che sieno altrettanti Mecenati, non possono evidentemente alimentare l' esercito degli artisti; i quali, per conseguenza, in lotta crudele con la vita, sono costretti, per non lasciarsi morire di fame, a transigere col proprio decoro, con la propria coscienza ed a barattare, a vilissimo prezzo, il prodotto dell' ingegno.

Quale incoraggiamento, quali energie infonder possa, nell' animo e nella mente dell' artista, un guadagno che, appagando appena il bisogno dell' oggi, non appaga quello di domani e non lo salva dal pericolo di finire i suoi giorni in un asilo di mendicità, io lascio immaginare ai lettori.

Ma quanti vinceranno in questa lotta quotidiana? E sta detto

che la vittoria resterà — come dovrebbe essere per legge di *selezione* — ai più forti, cioè, ai più valorosi, o non più tosto ai più maliziosi e fortunati?

Non basta, vi sono delle ragioni d'indole morale: credete voi possibile ad un'artista, che abbia, individualmente, conseguito un certo grado di materiale benessere, serbare la necessaria serenità dello spirito — necessaria, dico, per il lavoro mentale — in mezzo al malessere di tutti gli altri?

Ah! no: tanto varrebbe sostenere che si possa, avendo cuore sensibile, tenere gli occhi asciutti, mentre tutt'intorno echeggia il pianto angoscioso dei sofferenti!

Per tutte queste ragioni, fugacemente accennate, io son di parere che la questione economica sociale influisca sul valore e sulla quantità della produzione artistica, in cui va compresa, senza bisogno che io ne scriva a parte, la produzione *drammatica*.

Francesco Bernardini

Saggio di revisione teatrale

Per mie ragioni particolari e peccaminose, io, di tanto in tanto, fo vere scorpacciate di vecchi drammi e commedie. L'occupazione non è molto dilettevole, ma testè, la mia fatica è stata compensata da una scoperta che mi ha messo di buon umore: cosa che non erano riusciti a fare molti autori comici.

In due vecchi libercoli squinternati, contenente uno: *La soffitta degli artisti* dello Scribe, e l'altro: *Una commedia per la posta* di Luigi Rossi, ho trovato impresso un bel bollo nel quale ho letto con piacevole sorpresa: ***Revisione ecclesiastica, Roma.***

Di questa intelligente revisione abbiamo tutti letto qualcosa e molto sentito a parlare: ma trovare un documento col quale poter toccare con mano fin dove arrivava il pudore e l'ingenuità dei reverendi castratori, non è fortuna che capiti tutti i giorni, e io l'ho afferrata con entusiasmo. Ho letto la commedia, ho osservato attentamente le annotazioni e i tagli, e poichè alcuni mi sembrano gustosi, li partecipo ai lettori della *Rivista.*

La soffitta degli artisti è una farsa in un atto. Tre giovani, un maestro di musica, un medico e un pittore vivono male in soffitta aspettando tempi migliori. Intanto nell'attesa, hanno avuto la buona idea di prendere presso di loro un'orfana e onesta giovane, che ama uno di essi, il pittore, ma che è amata da tutti e tre.

Dopo molti guai sopportati con coraggio a stomaco digiuno, scappa fuori in buon punto uno zio ricchissimo della giovane orfana, che accomoda tutto e la dà in moglie al pittore.

Il medico e il maestro si contentano di far lume agli sposi.

Niente, come si vede, di più modesto, di più innocente e di più noioso nello stesso tempo.

E il revisore infatti, per quanto scrupoloso, ha trovato ben poco da sopprimere. Se n'è vendicato divertendosi a imbrattare col bollo tutti

i fogli: quindici bolli e uno sulla copertina che fa sedici. Nella penultima pagina ho poi trovato scritto con un inchiostro impallidito dagli anni: *Roma 8 xbre 1840, osservate le correzioni credo che si possa permettere. L. Doria.* E nella pagina ultima con un inchiostro che ha resistito di più alle ingiurie del tempo: *Osservate le correzioni si permette. Per l'E.mo Vicario, A. Ruggieri, Revisore.*

Vediamo dunque queste correzioni.

Nella prima scena il maestro di musica, parlando della giovane orfana, dice: La nostra giovane amica Camilla. — Il revisore ha corretto: La nostra giovane Camilla.

E più sotto, quando il maestro soggiunge: Finora credetti di esserle solamente amico, fratello... — quella scandalosa parola di *amico* è pudicamente cassata.

Si vede che il reverendo Ruggieri, come il De Amicis, non ammetteva amici di donne giovani.

Nella scena seconda, Camilla, per togliere la malinconia ai giovani artisti che si preoccupano dell'avvenire, esclama: Che ha che fare l'avvenire con noi? — Questa frase è tutta cassata e ingraticciata, e vicino, a margine, è scritto un grosso *no*... coll'accento.

E nella pagina seguente, accanto a un *dignus est intrare*, che è il motto del professore a uno studente approvato nell'esame, trovo un altro *no* enorme col solito accento. Questi no accentati dovevano essere una specialità ortografica del revisore Ruggieri.

Nella scena quarta, il maestro di musica, non avendo potuto pagare il padrone di casa, gli dice per consolarlo: Vittorio (il pittore) farà il ritratto di vostra moglie. — *Moglie* è cassato e vi è sostituito *sorella*.

Causa di questa sostituzione sarà probabilmente la risposta del padrone di casa, l'unica spiritosa di tutta la commedia: — No, per carità! ne ho abbastanza dell'originale!

E sarà causa il timore di turbare il sonno ai santi e agli angeli quello che ha spinto il reverendo a fare un tratto di penna sopra una innocente *via S. Dionisio*, e a sostituire una *carina* a un *angioletto*, nome dato dal maestro a Camilla.

Ma c'è di meglio. Il pittore, a sentire che un suo quadro, che egli aveva già ceduto per sessanta avrebbe trovato un compratore per cinquecento, si gitta a sedere gemendo: Oh dio! Oh dio! — Gran tratto di penna, l'inevitabile *no* rafforzato dall'accento e l'*Oh dio* corretto con *Oh cielo! Oh cielo!*

Ancora: il pittore dice: Bisogna prendere una risoluzione. — E il maestro: Da gran tempo l'ho presa. — *Presa* non piace al revisore, e la cambia con *pensata*, che è, mi pare, qualcosa di diverso.

Finalmente, quando, nell'ultima scena, il pittore dice a Camilla che i suoi compagni le offrivano di sposarla, e lei, mortificata, risponde: Voi non mi offrite niente? — al reverendo deturpatore salta addirittura la mosca al naso. Cassa, taglia per diritto e per traverso l'ultima parola, e cambia così la frase: Voi non mi offrite la mano?

Come è bello, come è gustoso eh? quest' ottimo don Ruggieri, il quale ricorda le malizie e i doppi sensi del seminario; li coglie, li intravede, qualche volta li immagina tra una parola e l'altra del dialogo, e subito pronto, franco, cassa, corregge senza neanche pensarci su, guidato dalla sua ignoranza e dal suo cattivo gusto!... Li sapevano scegliere, non c' è che dire!

Nella *Commedia per la posta*, ben nota agli italiani, oltre i soliti bolli, ne ho trovato un altro della *drammatica compagnia romana di L. Domeniconi*. Sicchè questo libretto è interessante per doppia ragione: contiene i tagli del revisore e quelli del capocomico. Questi ultimi sono fatti col lapis, e piace vedere come l'artista provetto con quattro segnacci alla brava accorci le scene, tolga il soverchio, riduca in un discorso digeribile una predica indigesta. Ma accanto a questi tagli sapienti, abbiamo quelli molto meno artistici del solito encomiato Ruggieri. La data di quest'altra revisione è del febbraio 1858, e vicino al visto del Ruggieri e del suo collega Doria trovo anche quello del Frontini, vicario. Triplice castratura!... Oh, buon Luigi Rossi, e come resistesti a tanto strazio?

Per non andare troppo per le lunghe scelgo quelle correzioni che mi sembrano più caratteristiche.

A pagina 1, trovo subito incarcerata questa frase: Bisogna fondarsi su quell' antichissimo proverbio *nemo propheta in patria*. Nemmeno si doveva sospettare che la patria esistesse!

A pagina 5, uno sgorbio fa quasi sparire la frase *siamo maschi tutti e due*, che il padrone dice al servo, e a pagina 23 ove è scritto: Voi mi paleserete la condizione, il sesso... — questo *sesso* è cancellato.

A pagina 9, un *mio Dio!* è cambiato in *Oh!* non in *cielo!* come nell'altra commedia, e nella pagina seguente un *cielo! cielo!* è cassato affatto.

Invecchiando il buon prete è diventato più rigoroso. Prima sostituiva a Dio il cielo; adesso crede che neanche il cielo si possa nominare.

A pagina 11:

Riccardo:.... non potrai negare che mia sorella sia un gran demonio.
Luigi: (*con entusiasmo*) Vostra sorella?... È un angelo!

Correzione: Vostra sorella?... È l' *opposto!*

A pagina 18:

PAOLO :.... A quest' ora madamigella Maria ha già scritto la risposta, e appena mi vede *me la consegna.*

Quest' ultima parte è cancellata e un gran *no* sotto, conferma il divieto. Ah, don Ruggieri!...

In tutta la commedia poi, per venti o trenta volte, la parola *esposto* è costantemente cambiato con quello di *orfano*, scalzando così tutto l'edificio drammatico del povero autore, il quale, conciato a quel modo, credo non avesse neanche il fiato per lamentarsi.

E infine, anche in quest' altra commedia, di qua e di là dalle cancellature, i soliti *no* grossi, enormi fanno bella mostra di sè: ma... lo credereste?... Essi sono senza accento.

Dal 1840 al 1858, in diciotto anni, si vede che il reverendo Ruggieri aveva compiuto i suoi studi di ortografia.

Luigi Grande

Il Palcoscenico

" Consuelo ", dramma lirico in un prologo e tre atti di Francesco Cimmino. — Musica di Alfonso Rendano al " Vittorio Emanuele " di Torino.

Quando un'artista ha al suo passato una luminosa falange di ricordi, e nella dimestichezza dei maggiori visse, ed ebbe da questi lodi ed applausi, si ha pure il diritto ed il dovere di tacerne le parziali sconfitte: chè se le condizioni specialissime impongano di parlarne, può la critica limitarsi a constatare l'insuccesso, senza incrudelire nella constatazione delle maggiori deficienze. Perchè la critica ha ragione d'esistere solo quando l'opera sua, in apparenza ostile, giunga tuttavia nel caso concreto a rivelare all'artista i pericoli del cammino intrapreso; ed allora essa è creatrice, e si eleva a nobile livello di arte. Invece, ponetemi un uomo il quale abbia vissuto più che media la vita sua, e si presenti al pubblico con un lavoro che in lui non rivela attitudini per la nuova via tentata: se egli sia degno realmente di rispetto per un passato glorioso, sarà sano il tacere.

Tale giudizio io reco del Rendano, come pianista valentissimo e compositore di musica da camera apprezzato fra i migliori di un periodo non ancora trascorso: tale, con esso, crederei dovesse ora manifestarsi il contegno della critica, per la nuova opera posta in scena al *Teatro Vittorio Emanuele* di Torino, la sera del 24 maggio scorso. Senonchè Gaspare di Martino, malgrado la mia schietta preghiera, non mi consente il silenzio: ed io a malincuore devo esprimere il pensiero mio, limitandomi, siccome prima dissi, a pochi cenni generali.

⁂

Lessi di questi giorni alcune critiche, in giornali non torinesi: ed erano esse per lo più favorevoli, constatando il valore dello spartito, e dichiarando che l'autore insegna alla giovane scuola nostra in fatto di nobiltà di tecnica e di ideali.

Ora, mi spiace dirlo, ma queste parole non hanno senso comune. Non per l'insegnamento, perchè — e chi scrive non è certo fra gli innamorati della scuola recentissima — l'arte dei giovani corifei, nel movimento operistico italiano, ha ben maggiore schiettezza, più lucida visione del fine e dei mezzi con cui raggiungerlo. Non per il valore dello spartito, perchè

l'opera del Rendano manca per l'appunto di quello, che può rendere apprezzato un lavoro teatrale.

E mi spiego.

Nel campo della musica, la scena lirica rappresenta la palestra aperta alle vive lotte del giorno, l'arte fraternizzante col pubblico, la risposta immediata alle richieste della massa. Il buongustaio od il fine musicista possono deplorare il trionfo d'un'arte spuria, quando i lenocinii d'un libretto o le vuote sensualità d'un giuoco violinistico mandino in visibilio la folla; ma sono costretti a riconoscere che quel momentaneo trionfo è segno d'un momentaneo gradimento: e quindi concludono che il gusto del pubblico, traviato, nei nuovi traviamenti si compiace.

Così l'arte della scena richiede l'effetto, sopra ogni cosa l'effetto: che se ricerchiamo il segreto con cui i grandi innovatori trasportarono fra il pubblico le arditezze del genio, vediamo ancora tutto riassumersi nella potenza mirabile di effetti nuovi, nell'imponenza di nuove linee, nella suggestione affascinante di nuove invenzioni. La scena, più d'ogni altro momento dell'arte musicale, è cosa umana: come tale, ha bisogno di moto, di sangue, di vita. Aggirarsi tra vuote ricerche e sterili moti di note o d'accordi, attaccarsi come ad ancora di salvezza a cromatismi freddamente pensati, è lo stesso che dannare il pubblico a giacersi in casa fra cadaveri, mentre al di fuori canta l'inno giocondo del sole e della primavera.

Ora, Alfonso Rendano questo non ha sentito, e dal difetto iniziale di concezione fu traviato durante l'opera intera. Nelle critiche fatte su questo lavoro ho inteso vantare l'arte degli svolgimenti, i pregi speciali di fattura: ma quand'anche queste doti realmente esistessero — e riguardo all'arte degli sviluppi ci vorrebbe una buona dose di ottimismo, per trovarne traccia gloriosa! — essi tutti si ridurrebbero a preziosa semente buttata in mare, non appena si abbia riguardo alla povertà desolante dell'invenzione melodica, al freddo inerte del gran corpo totale.

Eppoi, ma è proprio questo un settecento in gran parte italiano, ove campeggia la figura di Niccolò Porpora? Perchè il libretto ci pone realmente in scena questo classico musicista nostro, e per di più ce lo presenta in Venezia, ove le glorie sue vengono tuttora ricordate. Ebbene, si direbbe che l'autore non si sia neppure preoccupato del grave pericolo cui andava incontro nel riprodurre un ambiente così noto e splendido, ove dal Conservatorio della Madonna di Loreto in Napoli vediamo migrare il Porpora celebratissimo a Venezia, e assumervi la direzione del Conservatorio dell'Ospedaletto, ed essere quindi insegnante di Maria Antonietta, principessa di Sassonia, in Dresda, emulo fortunato di Haendel in Londra, maestro in Italia all'Hasse, guida al giovane Haydn.

Che cosa ci dà, il Rendano, per ricostruire quest'ambiente? Nulla, se non i soliti cori di gondolieri e popolani in Venezia, nella cui stessa disposizione, eccessivamente ristretta ad effetti di voci sole, egli pecca contro il bisogno di varietà e di vita. E mentre la memoria vi riporta a quell'epoca felice per l'arte, ove dalla scuola che il Porpora fondava uscivano la Ga-

brielli, la Mengotti, la Molteni, il Farinelli, il Salimbeni, il Caffarelli, per contro la musica, che pure dovrebbe risentirsi di tanto splendore passato, non sa regalarvi che rari membretti melodici, spauriti nel vasto gorgo di una povertà desolante.

Si dirà che il libretto non presentava traccia di quelle feste mirabili, in cui la Regina dell'Adriatico eccelleva. E sta bene: e forse avrebbe potuto il poeta ricordare l'ambiente, ove dalle loggie annerite o dalla poppa annosa del Bucintoro s'elevavano austeri i vecchi canti della veneta scuola, polifonici e largamente svolti nello stile che il Lotti aveva guidato alla perfezione. Non doveva però dimenticare il musicista che di ogni epoca, attraverso alla lontananza, noi afferriamo più specialmente le caratteristiche maggiori: onde, siccome nella memoria nostra esiste una Venezia musicale, era suo dovere di rendercene sensibile il ricordo, come plasticamente sensibile doveva essere la figura di uno tra i più grandi maestri italiani del passato.

Ciò non volle, ciò non pensò o non seppe fare il Rendano: e la mancanza di vita generale, l'interesse scarsissimo della trattazione, il peso di uno spartito languente stancarono il pubblico. Infatti le rappresentazioni si succedettero nel numero prima stabilito dall'autore per accordo preso con l'impresa Cesari: ma neanche gli sforzi di una *claque* mai prima intesa a Torino, e cui reputo sinceramente estraneo il maestro, valsero a richiamare in teatro il pubblico che dopo la prima sera esulava e per sempre.

⁂

Alfonso Rendano, col pericoloso esperimento della scena, non ha diminuito per nulla la stima sincera ch'io nutro per il valoroso concertista. Solo è triste il notare un nuovo insuccesso nel campo operistico anche da parte di chi, per il passato promettente, lasciava concepire qualche rosea speranza.

Torino.

Luigi Alberto Villanis

"La casa del sonno" di Carlo Bertolazzi all' "Arena Nazionale" di Firenze

Non avviene tanto spesso sul teatro di prosa di assistere ad un successo così pieno e spontaneo, quale può gloriarsi di aver avuto C. Bertolazzi alla prima rappresentazione della *Casa del sonno* che abbiamo udito la sera del 23 maggio all' *Arena Nazionale* di Firenze. Forse per questa felice disposizione del pubblico, per questa simpatia che l'autore — quantunque qui non moltissimo noto — ha subito saputo destare, anche i critici sono stati con lui largamente benevoli fino al punto di parlare della rivelazione di un grande commediografo. E i critici hanno fatto bene a non essere troppo tirati nell'apprezzare questo buon lavoro, ma mi pare che avrebbero reso giustizia ad ogni suo merito anche non intonando così alto il peàna.

Ma è forse questione di impressioni individuali; vediamo piuttosto subito che cosa è questa *Casa del sonno.*

Di grande novità di invenzione non credo che si possa parlare; l'ambiente bancario colle sue liriche ascensioni e coi suoi tragici precipizi è stato già largamente sfruttato dal teatro drammatico; ma la novità, almeno relativa, che l'autore vi ha introdotto è il contrasto fra questo mondo convulso e moralmente non purissimo, con il piccolo mondo modesto ed onesto di una famiglia dell'umile borghesia campagnuola. Perciò il dramma — egli lo ha chiamato commedia, ma si sa che oramai le due parole sono sempre disposte a scambiarsi il significato — viene ad avere anche un significato morale non dubbio.

Il mondo senza ambizioni e senza sussulti è presentato al primo atto nel suo aspetto meno piacevole, quasi a giustificare perchè l'eroe del dramma se ne abbia a staccare. Questo mondo è la Casa dei Caviani a Castellapiana, piccola borgata della Lombardia; è la casa del sonno e ci si annoia mortalmente. Le abitudini vi sono ancora patriarcali; su tutti domina la autorità del nonno Carlone, di cui si accettano pazientemente le stranezze senili; accanto a lui papà e mamma Caviani, già vecchi anch'essi, la nipote Camilla, il fattore, la fattoressa si radunano tranquilli ed ossequenti come nel buon tempo antico.

È la sera della vigilia di Natale, e si attende Luciano, il figlio di papà Caviani, che ha promesso di lasciare Milano ed i suoi affari — egli è un fortunato agente di cambio — per quel giorno sacro agli affetti famigliari Egli ritarda; l'inquietitudine è palese in tutti, e nell'attesa il solito rosario detto in comune è meno fervido e meno sereno. Alla fine arriva con un amico che si è portato seco perchè quel sacrifizio gli riesca meno grave, non già che egli non voglia bene ai suoi vecchi, ma sono quel luogo e quella vita che si oppongono troppo alle sue abitudini di vita larga e gioconda. Nemmeno la vivacità che egli ha portato seco basta a svegliare la casa del sonno. Troppo diversa è l'idea che Luciano ha della vita in confronto di suo padre e degli altri; in vano egli cerca di infondere un po' del suo entusiasmo per gli affari e per subiti guadagni: il padre invece intuisce, pur non riuscendo a dimostrarlo, che quella non è la via della felicità. Tuttavia non tenta di opporsi; accetta passivamente tutto, anche il matrimonio che Luciano sta per conchiudere senza amore e senza sincerità con la ricca Ada Denuari, e che a lui sembra un delitto contro le ragioni del cuore.

Il secondo atto ci porta nel dominio di Luciano, ci mostra la sua vita tutta consacrata all'ambizione di accrescere indefinitamente la sua già bella fortuna. Egli è un poeta degli affari; essi sono per lui una sorte di idealismo, cui sacrifica ogni altro sentimento.

Siamo al giorno del battesimo del primo figlio nato da lui e dalla Denuari, ma egli non ne gioisce; di nessun risveglio sentimentale oramai è capace l'anima sua: proprio allora lo viene a sedurre l'idea di una speculazione che ad altri banchieri sembra troppo audace, nè la piccola culla,

nè l'affetto della moglie, che gli rimprovera mitemente le sue negligenze, valgono a trattenerlo.

Così si inizia una vera e propria azione, che si risolve nella catastrofe del terzo atto.

Ora entriamo nella banca; è una giornata decisoria; Luciano è in preda ad una agitazione violenta: papà e mamma Caviani che proprio allora sono discesi in città per visitare il nuovo ufficio gli sono di impiccio ed egli non si cura nemmeno di non farglielo capire. I fattorini vengono e vanno, il telefono squilla, e dalle parole monche e convulse che Luciano confida all'apparecchio, il pubblico, anche se non sempre capisce tutta la terminologia finanziaria, sente però gli sforzi supremi con i quali Luciano tenta di impedire la catastrofe vicina. Ma questa avviene, ed irreparabile: Luciano tornato l'ultima volta dalla borsa confessa ad un amico la sua sventura, nonchè la sua colpa, poichè egli nelle sue speculazioni ha giuocato anche le somme dei depositi. Una commissione di banchieri viene subito — con una rapidità quale realmente non suole avvenire, ma che è necessaria alla finzione scenica — ad esaminare la contabilità del fallito. Egli non è presente; invece vi assistono l'amico e i suoi due vecchi, istupiditi dalla disgrazia fulminea; papà Caviani colla sua inesperienza cerca di intromettersi fra i banchieri spietati, cerca difendere Luciano quando lo sente accusare di disonestà, ma convinto purtroppo che questa è vera, è il primo a maledire suo figlio. Se non che l'affetto paterno prende il sopravvento anche sul senso morale, e all'arrivo del commissario di polizia che deve arrestare Luciano, un grido di gioia parte dal suo cuore quando egli sa che è fuggito.

Quanto è mosso il terzo atto, altrettanto è calmo l'ultimo. Non si tratta più di continuare l'azione, che è già chiusa, ma di contemplare tutto il male che l'egoismo di Luciano ha prodotto. Perciò si ritorna nella casa del sonno, che è divenuta la casa della morte. È un atto lugubre, quasi sotto la impressione troppo forte della disgrazia, mamma Caviani è morta e da una porta aperta se ne vede il letto funebre.

Il vecchio uomo è sparito da qualche tempo, ed anche papà Caviani è destinato a seguire la sorte degli altri suoi; egli è malato, intontito dal colpo della sventura; si aggira, tutto chiuso nel suo dolore, riluttante ad ogni cura che la nipote, e la nuora, la quale ha voluto seguire la famiglia del marito, hanno per lui. Nemmeno la confidenza reciproca solleva la famiglia dalla morte, chè Camilla ha concepito un odio secreto per Anna Denuari, forse perchè crede di vedere in essa una delle cause della disgrazia di Luciano. Ma Anna è innocente e induce Camilla ad una spiegazione che dissipa l'inutile odio, e toglie almeno questa asprezza alla sventura comune: è l'unico episodio meno tetro in tutto l'atto. Anche Luciano ritorna un momento, dalla Svizzera dove è fuggito; avvilito e disfatto viene a chiedere perdono alla mamma che egli ha uccisa; ma le lacrime che egli ed il babbo versano insieme sul cadavere amato non possono recare conforto nè risolvere alcun contrasto, poichè l'avvenuto è irreparabile.

Da questa esposizione sommaria appare subito — io credo — che forti

qualità drammatiche non mancano all'opera del Bertolazzi, ma che non mancano nemmeno alcuni difetti.

Prima di tutto è scarsa la continuità dell'azione: il primo atto è certo un ottimo atto descrittivo, ma non imposta nessuna azione, il secondo ancora si indugia un poco troppo a descrivere, e lo svolgimento si riduce quasi tutto al terzo. Nel secondo, che per comune giudizio è apparso il più debole, è sopra tutto difettosa la seconda parte: quando Denuari, che non è ancora mai apparsa, compare sulla scena e si mostra moglie affettuosissima e rimprovera il marito di trascurarla troppo per i suoi affari, si rimane un po' insodisatti perchè la scena è troppo inaspettata, perchè il carattere di Ada ci è ancora sconosciuto: in una parola l'episodio non è preparato. Forse appunto si procede un po' troppo per episodii, in questo dramma, e la costruzione del lavoro ci appare non bene corrispondente in tutte le sue parti: è il difetto che il Bertolazzi ha mostrato altre volte, nella *Gibigranna*, e nell' *Egoista* ed anche ora che ha voluto lasciare i quadri drammatici, per fare un lavoro organico, non è riuscito a evitarlo del tutto. Io, senza essere un Aristotelico, confesso tuttavia di amare molto la unità d'azione; credo che sia una legge essenziale per produrre l'effetto scenico e mantenere l'interesse.

Qua cosa anche si potrebbe osservare sul carattere di Luciano, per quanto nei suoi tratti essenziali sia vero, che egli è un pò troppo lirico: va bene che un finanziere possa mettere nelle sue speculazioni lo stesso ardore che un poeta mette nella sua poesia, ma se è naturale che un poeta esprima molto nelle parole questo suo entusiasmo, non è logico che così loquace si mostri anche un banchiere come Luciano. Si potrebbe ricordare che un simile poeta degli affari è anche il Gran Gabriele Borkmann di Ibsen: ma qui si tratta di un tipo che non ha ideali così elevati come il vecchio illuso della Norvegia, ma di un uomo non diverso dai molti che si aggirano nelle borse ed hanno semplicemente un abile colpo d'occhio.

Contro queste mende rimangono però meriti non comuni: sovra tutto una straordinaria bravura nell'intreccio delle scene, che procedono logiche, rapide, sicure di produrre una grande impressione, senza bisogno di ricorrere ad effettacci volgari. Il terzo atto, sotto questo rispetto, è meraviglioso; pur cominciando con una nota molto alta ed essendo lungo più assai dell'ordinario, riesce a fare che l'intensità non si rallenti mai, che non vi sia neppur uno di quegli erramenti che possono rovinare un atto intero.

E quanto alla pittura dei caratteri, se non è perfetta pel protagonista, è però ottima in quasi tutti gli altri; nei due vecchi Caviani, così semplicemente buoni, così presi nella loro moralità, in Camilla, dolente figura di donna che rimane nell'ombra e pure partecipa sì vivamente all'angoscia comune, perfino nelle macchiette appena contornate del nonno Carlone, dei fattori di Castellapiana.

Ma quello che mi sembra attesti specialmente della vera capacità drammatica del Bertolazzi, è in ciò che *La casa del sonno*, se nella rappresentazione dei tipi e dei fatti è essenzialmente verista, nel suo resultato

complessivo viene ad avere anche un significato più largo di quello che il verismo inteso nel suo senso più ristretto di fotografia artistica sia capace di dare. Dal dramma di Luciano Caviani nasce la critica ad un'intera classe sociale che può trionfare e può soggiacere, ma in un caso e nell'altro offende l'idea morale degli oscuri che sono i migliori.

Firenze.

Giulio Caprin

L'arte italiana a Berlino

Sì, l'è stata come a dire una corrente artistica italiana, che ha invaso e percorso la città tedesca e artistica per eccellenza, i suoi teatri, le sue sale da concerto, le vene dei suoi abitanti. Primieramente la Duse, cara e tanto a questa gente intelligentissima, che l'apprezza, la studia, se ne fa un modello d'arte moderna; la Duse, che ha potuto *imporci* la *Francesca da Rimini* d'annunziana, e che avrebbe fatto questa volta maggiori guadagni, se non vi si fosse ostinata, a scapito della cassa, se non della fama. " Troppo d'Annunzio! „ hanno detto e ripetuto questi giornali. Malgrado la sua ostinazione, la grande artista, acclamatissima, ha dato novelli trionfi all'arte nostra.

E altri e magnifici trionfi all'arte italiana procurava il Mascagni, insieme al tenore Marconi e alle sue compagne; il compositore di *Cavalleria Rusticana*, popolare in Germania, entusiasmava fino al delirio i suoi uditori, dando loro, sotto novella forma, l'*Ouverture solemnelle* (1812) del russo Tschaitowski, che l'orchestra della " Philarmonie, „ da lui splendidamente diretta, aveva già altre volte suonato sotto il Nikisch, popolare anche lui.

Sono indi venuti i " Verdispiele, „ (rappresentazioni verdiane), in cui la de Macchi, la Tetrazzini, la Guerrini e con esse un de Marchi, un Signorini, un Sammarco, un Brombara, un Arimondi, *enfant gaté* dei berlinesi, dal dì che, l'anno scorso, ci diede un " Don Basilio „ senza pari, fanno dire alla stampa che — finalmente — si sono intese tutte le più squisite bellezze dell'opera colossale del Verdi, *Otello*, *Aida*, *Ballo in maschera*, *Rigoletto*, *Trovatore*, *Ernani* — anche il vecchio *Ernani*, malgrado la sua forma, poco accettabile nel paese del Wagner — segnano altrettante vittorie dell'arte italiana, per composizione e per canto.

Di cotesto successo glorioso possono vantarsi i cantanti italiani e l'orchestra tedesca, sotto la direzione d'un uomo, sconosciuto ieri, oggi celebre, è la parola, in tutta quanta la Germania; e chi, in arte, dice Germania, dice mondo. Parlo di Arturo Vigna, il quale forse in Italia non avrà mai avuto la fortuna — perchè non dire la giustizia? — di essere stimato quel che vale, e che, dopo le feste verdiane berlinesi, è, come dicono i Tedeschi, " ein gemachter Mann „, un uomo di reputazione fatta. Quest'ometto grassoccio, d'una nervosità unica anzi che rara, al primo apparir sul seggio di direttore sorprese il pubblico col suo dimenarsi a mò' d'energumeno; lo conquistò, lo soggiogò completamente in un'ora — a tal segno, che alla fine della marcia dell'*Aida* furono vedute, cosa del tutto nuova in questa

città, mille e mille persone, le signore comprese, levarsi in piedi ed acclamare il nome del Vigna, come quello d'un conquistatore. Poi alla serata d'addio, quando Sua Maestà l'Imperatore, artista egli stesso, chiamato il valentissimo concertatore e direttore nel proprio palco, lo insignì di sua mano d'un ordine cavalleresco, le acclamazioni del pubblico non ebbero più fine.

Ad Angelo Neumann, impresario di genio — primo ad introdurre in Austria e Germania *Cavalleria Rusticana* — si deve il concetto e l'attuazione di questo trionfo del Verdi e dell'Italia, che non sarebbe stato sì grande, senza il concorso degli eccellenti artisti e sopratutto di Arturo Vigna, nome oramai glorioso in patria ed all'estero.

Berlino 8 giugno.

R. B. di San Giorgio.

" La vedova „ commedia in tre atti in dialetto veneziano di Renato Simoni al " Politeama „ di Cremona

Il contenuto di questa commedia è essenzialmente psicologico.

La vedova è una giovane signora di vent'anni. L'uomo che ella amava col fervore della sua giovinezza muore tra le sue braccia con questo ultimo e preciso desiderio: che ella, oramai sola al mondo, vada a vivere presso i vecchi genitori di lui lontani.

Tale il breve antefatto. Quando s'alza la tela noi troviamo i due vecchi genitori in abito di lutto affranti per il terribile colpo toccato con la morte dell'unico figliuolo. Ed ecco che la moglie di lui, la vedova, arriva. Ma contrariamente alle sue previsioni, ella è accolta dai vecchi genitori con una ostile freddezza. Perchè? Perchè essi avevano ostacolato questo matrimonio; perchè essi sognavano altra donna pel loro figliuolo.

Figurarsi ora!..... La accusano perfino di averlo fatto morire. Ella è dunque accolta come un'estranea — e come tale si comprende rimarrà in quella casa.

Passa qualche anno e il suocero finisce col volerle bene. Ella ha portato nella triste casa la giovinezza, la primavera dei suoi vent'anni. E poi che la giovinezza è un magico farmaco contro i mali della vita, ella a poco a poco riesce a riaversi dalla toccata disgrazia e il sorriso torna a brillare sulle sue labbra ancora fresche... e ardenti. Tutti gli amici di quella casa sono come tante farfalle che volteggiando attorno al fuoco vi lasciano qualche punta d'ala o filo di zampetta. La gaiezza è tornata in quella casa con le *soirées*, le conversazioni, la musica.

Chi non partecipa a questa nuova vita é la vecchia suocera; ella, dolorosa figura di madre, osserva e aspetta. Oh ella sa ciò che deve accadere e ciò che aspetta! Una di quelle farfalle, anzi un farfallone, a furia di roteare attorno al fuoco, vi ha lasciato le ali. Un giovane ingegnere si è innamorato pazzamente della vedovella la quale rimane tutt'altro che insensibile all'ingegneria.... in amore.

Ecco arrivato il giorno che la vecchia suocera aspettava. Esso non po-

teva mancare. La vedova non appartiene più alla memoria di suo figlio, ora che un nuovo amore l'ha posseduta. Ora ella è un'intrusa. Invece il vecchio suocero che ha dimenticato e ama la nuora, contende a questa di rimaritarsi e di andarsene. Con lei se n'andrebbe quel raggio di vita che la sua giovinezza ha portato nella vecchia casa. Ma ella appunto per questa sua giovinezza, reclama diritto all'amore e " verso l'amore, verso la gioia, verso la vita " ella se ne va. Così per il vecchio, la casa torna triste e vuota; mentre per la vecchia madre il morto figliuolo, in quel giorno, veramente torna. Egli è di là, nella sua cameretta.. come prima... quando era giovinetto; è di là stanco per un lungo viaggio che riposa... Così con un commovente slancio di poesia materna termina questo dramma di anime.

Non siamo dunque di fronte alla commedia tipica dialettale, alla commedia di tradizione goldoniana, vale a dire di ambiente, di macchiette, di ridicolaggini provinciali, di bontà familiari; non è in una parola fotografia di ambiente borghese: siamo di fronte alla vera commedia psicologica, analitica di un autore che ha letto Bourget, che conosce il teatro di Hervieu, di Donnay e di Ibsen.

Nel cuore del vecchio padre, accade un piccolo dramma di cui egli è prima inconsapevole e che si rivela all'ultimo atto a furia di *analisi*. Così per la vecchia suocera, nella quale noi non sospettavamo tanta dovizie di delicatezza e di raffinatezza morale.

Qui, o m'inganno, siamo dinanzi all'originale e nobile tentativo di innestare sul vecchio tronco del teatro veneziano, la modernità dell'analisi psicologica. Onde più che discepolo di Giacinto Gallina, Renato Simoni ne appare qui come il continuatore, per la modernità degli intendimenti. Ma un pericolo esiste ed è il dialogo. Il dialetto veneto può piegarsi alle finezze e sottigliezze di una tale analisi? Qui non è più il dialogo familiare e di vena di Gallina e Selvatico, è uno splendore di dialogo certamente, ma a cui può far difetto la nativa franchezza del linguaggio. Perchè il contenuto di questo lavoro è aristocratico, e il dialetto non lo è mai.

Ma Renato Simoni non ha solamente esordito con un nobile tentativo; ha esordito con una concezione delle più ardite. Geniale arditezza che lo ha posto in più di una situazione difficile. Ebbene, con quanta abilità egli le ha superate! Basterebbero le ultime scene del secondo e terzo atto a dimostrare quanto egli sia padrone della cosidetta tecnica teatrale.

Non voglio dire che egli sia già qui maestro, ma quanti giovani autori drammatici esordiscono con una così fulgida prova di studii coscienti?

Il pubblico dunque che al chiudersi dell'ultimo atto è scattato in piedi vinto e trascinato da una possente onda di poesia, ha significato con una calda ovazione a Renato Simoni non solamente la sua gratitudine pel fine godimento che egli aveva saputo procurargli: gli ha significato anche la sua fede nel suo ingegno e nella sua opera avvenire.

Ben venga dunque e presto il suo *Gozzi* a confermare questa fede.

Antonio Carini

" Bloc-notes „ parigino

Ermete Novelli a Parigi. — Il successo di Novelli a Parigi è stato trionfale addirittura; e certamente se egli si fosse trattenuto più a lungo in mezzo a noi, avrebbe veduto tutta Parigi (e non solamente *le Tout Paris*) acclamarlo fragorosamente nelle sue molteplici e differenti incarnazioni. Il riserbo, un po' voluto, del maggior numero dei giornali parigini non gli ha però nociuto, nè gli ha impedito, almeno dal punto di vista morale, di ottenere un grande risultato. Sia nella veste dei personaggi Shakspeariani, che egli rende sapientemente, sviscerandone il contenuto tragico-comico; sia nelle sue interpretazioni moderne, più intime, più commoventi, egli ebbe il gran pubblico parigino, attento, palpitante, vinto nel suo scetticismo e nella sua freddezza abituali, acclamante rumorosamente al genio drammatico del grande artista che, sebbene già noto ai più, pareva anche allora una rivelazione. Gli è che, sebbene il repertorio di Novelli fosse presso a poco ancora quello di quattro anni addietro, a tutti l'artista è sembrato progredito, più completo, più vero ancora nel rendere la vita dei suoi personaggi. E così rivedemmo *Shylock*, in cui l'attore tanto abilmente mette in rilievo la dualità drammatica; rivedemmo *Otello*, che sorprese i parigini non abituati sempre a quel vero nella interpretazione dei capolavori classici; *Papà Lebonnard* che ottenne il solito successo di commozione di quattro anni prima. Ma la più bella, ma la più completa, la più decisiva delle sue vittorie artistiche, egli l'ebbe in *Luigi XI*, in cui Novelli anima veramente con la potenza creatrice della sua interpretazione drammatica, un carattere insipido nel testo, dandogli contorni e apparenze spaventosamente umane. *Shylock* e *Luigi XI* furono ripetuti in mezzo al delirio di applausi d'un pubblico, in piedi, commosso, trascinato dall'arte potente del grande artista. Non che le critiche, più o meno vive, gli sieno anche mancate — non ne mancano mai — e così, per esempio, gli si è rimproverato da alcuni di ripetersi troppo, di non saper forse sufficientemente adattare il suo personaggio in parti che come Amleto e Kean non convengono forse al suo temperamento latino, e di abusare troppo di certi movimenti bruschi e nervosi della mano e degli occhi. Ma, parmi, sono questi invece, segni evidenti di razza cui un artista non può sottrarsi senza diminuire l'armonia tra il suo gesto e la sua parola. I popoli meridionali hanno un' attitudine speciale a colorire vivacemente le loro parole, come meglio non saprebbero gli uomini del Nord, anche con una recitazione e intonazione più convenienti alla significazione dei loro discorsi. Tuttavia,

i francesi che ebbero il godimento di assistere alle magnifiche rappresentazioni di Novelli, sono concordi a proclamare: incomparabile l'artista e degno della più alta ammirazione; la sua recitazione sorprendente di verità; la mimica del suo volto espressiva così da rendere inutile ai francesi la conoscenza della lingua italiana per capirlo.

⁂

" *Francesca da Rimini* „ *di Crawfort.* — Da qualche tempo in qua, fortunatamente, spesso opere importanti straniere vengono in mezzo a noi per affermare in modo significativo il ravvicinamento, sempre più sensibile nel dominio artistico, tra il pensiero italiano e quello francese. È dunque forse in omaggio a questo sentimento di affinità che sulle scene del *teatro Sarah-Bernhardt* si è rappresentata la *Francesca da Rimini* di Crawfort; sebbene, a prima giunta, sembri strano che per un' opera di contenuto così puramente latino, si è dovuto ricorrere ad un autore della letteratura nordica. Il dramma di Crawfort però, non è privo di forti situazioni drammatiche, e di alcune scene sufficientemente estetiche, ma diciamolo, è ben lungi dal potersi paragonare con la concezione raffinata e altamente poetica di Gabriele d'Annunzio. Tuttavia la traduzione, o per meglio dire la riduzione di Marcel Schwob, limpida, accurata, rimane certo tra le opere più rilevanti del teatro drammatico moderno.

Sarah Bernhardt e l'attore de Max furono mirabili nella espressione patetica e negli slanci passionali che scaturiscono ispirati dalla eterna verità della concezione dantesca nel dramma un po' brutale forse, ma non completamente privo di quel mistero racchiuso nel divino poema.

⁂

" *Monna Vanna* „. — In questi giorni ultimi, tra una intermittenza e l'altra al *teatro de l' Oeuvre*, si sono avute quattro rappresentazioni di *Monna Vanna*, il nuovo lavoro di Maëterlinck che segna una nuova tappa nella evoluzione intellettuale del sottile e lucido scrittore verso un ideale più pagano. Dal dramma intimo, di cui *Interieur* fu uno dei suoi più audaci tentativi, egli con *Monna Vanna* ora inclina al dramma passionale e di azione. La trama del nuovo lavoro nulla ricorda del delizioso racconto di Sacchetti da cui Maëterlinck prese solamente l'armonioso titolo. Egli mira ad una significazione più alta d'arte e di filosofia. Rendendo omaggio alla bellezza radiosa del Cinquecento, l' autore pone il problema sociale e domanda se l'individuo può essere sacrificato nell'interesse delle masse. Conchiude però per l'affermativa.

Così, la casta Monna Vanna (la deliziosa Georgette Leblanc) nuda come una pura dea di Paros scaturita dalla terra latina, si dà liberamente al vincitore di Pisa, come prezzo di riscatto di un popolo minacciato di saccheggio e di morte.

Roger Le Brun

Voci del Peristilio

La lotta tra autori drammatici italiani e capicomici nostri diventa sempre più acuta mentre tutto farebbe credere che essa dovesse diminuire d'intensità. Un segno dell'acutezza l'abbiamo nel progetto che ora si è messo in discussione: fondare una compagnia che nel repertorio proprio dia la preferenza alla produzione italiana, specialmente se nuova. Gli autori nostri dovrebbero mettersi di accordo e dare alla nuova compagnia le loro primizie. La compagnia dovrebbe rappresentarle a preferenza, anche se non portassero la firma degli scrittori noti. In termini più chiari la compagnia assumerebbe l'obbligo di vivere principalmente per dar vita sulla scena di prosa italiana alla produzione nazionale, senza dar bando a quanto di meglio offrono i teatri stranieri. Come si vede trattasi di un progetto vasto, la cui attuazione non può dirsi sicura che al seguito di studi profondi e al possesso di un forte capitale. Questo pare sarà riunito per sottoscrizione alla quale non mancheranno firme cospicue e qualcuna addirittura augusta. Quelli saranno compiuti da persone intelligenti e pratiche che, interrogate hanno già risposto di esser pronte a prestar l'opera loro in prò della buona idea. Salutiamo con ciò questo progetto inteso a dar vita alla compagnia della produzione nazionale ed auguriamo che i capitali, del resto non impiegati a perdita, non si mostrino avari o addirittura riottosi.

— Il Palcoscenico del teatro di prosa italiano in questi giorni è stato preso da uno di quei dubbii atroci pei quali esso, ogni tanto, si crede o denigrato o addirittura diffamato. Giannino Antona-Traversi, scambio di seguire quest'anno le sorti di una sua nuova commedia, si è messo in giro per l'Italia per una conferenza che ha per contenuto le sue Confessioni di Autore drammatico. Queste Confessioni non meritavano davvero il rumore che attorno ad esse, per arte di sobillatori, hanno fatto alcuni attori drammatici, perchè nulla in coscienza contengono di offensivo o di semplicemente ingiurioso. E non si può parlare d'ingiurie o di denigrazione in fatto di palcoscenico di prosa italiana, là dove si accenna a qualche andazzo dal quale purtroppo gli artisti nostri, pur dando prova di progredire coi tempi, non sanno ancora sottrarsi. Accennare dunque a qualche papera di attore, a qualche diritto di autore non pagato da qualche povero diavolo di capocomico di provincia, alla stizza di qualche eletta dell'arte, in coscienza, significa tutto questo offendere una classe benemerita che onora altamente la patria nostra? No, senza dubbio. Intanto chi è caduto nell'equivoco in buona fede ha potuto lealmente ricredersi e conciliarsi con il conferenziere. Chi viceversa da questa conferenza innocua si è prefisso di trarre argomento per improvvisarsi difensore eroico non desiderato della famiglia degli artisti, ha trovato, come si dice, i fati avversi. Il Traversi ha tenuto duro ed ha scritto una lettera al Signor Re-Riccardi, violenta così, che una partita cavalleresca è risultata inevitabile. Senonchè all'invio dei padrini da parte del Signor Re-Riccardi, il Traversi ha fatto rispondere che era pronto a concedere una partita materiale d'armi e non una partita d'onore. La risposta è motivata da un'accusa, la quale è stata sottoposta all'esame di un giurì d'onore, composta, per parte di Traversi, da Domenico Oliva e dal deputato Orazio Spagnoletti; per parte del Sig.

Re-Riccardi dai Signori Avvocato Trinchesi e Tommaso Pasetti, e presieduto dal senatore Ottavio Serena.

— Per il giorno 20 giugno ultimo scorso era fissata al tribunale di Roma una causa civile tra il noto scrittore di *pochades* francesi Bisson e l'importatore di lavori stranieri Signor Adolfo Re-Riccardi, verso la quale guardava tutto il mondo comico italiano e francese. Contrariamente a quanto si era annunziato, il dibattimento non ha avuto luogo. A tale riguardo il " Proscenio „ del 20 Giugno così scrive: " Per oggi, al Tribunale di Roma, come più volte abbiamo annunziato, era fissata l'udienza per la causa Bisson-Re Riccardi, ma, contro ogni nostra aspettativa, questo dibattimento non si svolgerà, essendosi le parti, pel tramite di alcune persone, accordate circa la desistenza del corso processuale. Diciamo contro ogni nostra aspettativa, perchè, anche in questo processo, noi ponevamo un significato di decoro per *l'ambiente* teatrale italiano. Al signor Re-Riccardi è invece piaciuto di pagare tutte le spese giudiziali purchè la causa non si fosse dibattuta. È cosa che riguarda lui e noi non entreremo nel merito di essa. Abbiamo però tutto il diritto di dolerci di questa soluzione, ed anche del modo come essa è seguita, appunto perchè non abbiamo potuto, in tema di affari, dire ad un francese, che i processi a noi italiani o non s'intentano, o quando ci si tr.e in essi, preferiamo che sieno largamente e lealmente discussi, per dimostrare che nulla abbiamo da temere! „

— Il ricordo marmoreo a Luigi Bellotti-Bon sarà inaugurato nell'atrio del *Manzoni* di Milano con ogni probabilità la mattina del 31 gennaio 1903 cioè vent'anni dopo il triste giorno in cui il grande artista pose miseramente fine ai suoi giorni. All'inaugurazione interverranno moltissimi artisti, critici ed uomini di lettere.

— A proposito dell'accusa di plagio mossa dal sig. Gross al Rostand, su cui è stato tratto a giudicare il tribunale americano di Chicago, *Le Temps* pubblica l'opinione di Vittoriano Sardou, al quale, come è noto, la questione dei plagi è familiare, essendone stato spesso accusato. La sentenza della corte americana ha messo Sardou di buon umore. Egli dice che le pretese del sig. Gross non hanno alcun fondamento, e prova ne sono i *considerando* della sentenza istessa, che per conchiudere per l'affermativa del plagio enumera i punti simili, senza tener presenti tutti gli altri in cui le opere messe a confronto si differenziano. Il Sardou si riporta al processo intentatogli dall'Uchard per plagio dal suo lavoro *Fiammina*, che avrebbe ispirato al Sardou l'*Odette*. E Sardou si difese definendo la proprietà letteraria " la forme particulière que l'artiste ou l'écrivain ont su donner à une idée générale „ ed aggiungendo: " nous ne faisons, artistes ou écrivains, que reprendre constamment l'oeuvre de nos devanciers, avec les modifications qu'entraine la diversité des conditions sociales, du langage, de moeurs, ecc. En réalité, sous la variété de la forme, c'est toujours la même fond „. Infine con un quadro di riscontro sulle parti simili, sulla falsariga del metodo di difesa dell'avversario, mostrava come *Il Barbiere di Siviglia* e *La scuola delle donne* fossero lo stesso lavoro.

Venendo quindi alla quistione Gross-Rostand il Sardou crede che il Gross possa aver preso il soggetto del *Gros commerçant de Corneville* da un vecchio *vaudeville* dal titolo: *Monsieur de Roquelaure*. Col criterio dei giudici americani la rassomiglianza fra questi lavori è straordinaria, e così anche per il *Cyrano de Bergerac*. Ora essendo il Rostand venuto dopo il Gross si deve conchiudere che proprio il Gross può dirsi plagiario.

Qui termina il giudizio del Sardou. L'intervistatore, che è il sig. Joseph Galtier, a sua volta ha voluto fare dei riscontri fra i lavori del Gross, del Rostand ed il predetto *Roquelaure*, ed ha finito per trovarsi pienamente di accordo con quanto Vittoriano Sardou asserisce.

Virginia Reiter

Imperatore e Galileo (*)

È uscita testè presso i fratelli Treves di Milano la traduzione italiana dell'opera drammatica di Enrico Ibsen intitolata *Imperatore e Galileo*. Quest' opera consta di due parti, ciascuna delle quali è un dramma di cinque atti, e la prima s' intitola *L' apostasia di Cesare*, la seconda *L' imperatore Giuliano*.

L' apostasia di Cesare comprende quel periodo della vita dell' imperatore Giuliano che va dal 351 al 361, cioè press' a poco dall'elezione di Gallo fratello di lui a Cesare alla ribellione di Giuliano nella Gallia ed alla sua marcia verso Costantinopoli e verso il trono.

L' imperatore Giuliano va dal decembre del 361 al luglio del 363, cioè comprende tutto il breve tempo che Giuliano imperò fin al dì della sua catastrofe.

Con l'uno e con l'altro dramma Enrico Ibsen ha voluto, credo, rappresentare questo concetto che è fondamentale nella sua opera: — Bisogna essere se medesimo, bisogna volere se medesimo. — Una tale massima esce dalle labbra del loquace imperatore — troppo loquace forse — più volte, ora velata e confusa, ora chiara. Ma chi veramente la formula è Massimo, il mistico mago e filosofo che ha del cuore di Giuliano ambo le chiavi. " Massimo, gli domanda alla fine del terzo atto della seconda parte l'imperatore, Massimo, e come si manifesterà

(*) Enrico Ibsen, *Imperatore e Galileo*, Treves, Milano, 1902.

il nuovo signore? „ — " Egli, risponde il mistico, si manifesterà in *Colui che vuole se stesso.* „

Una tale risposta si fonda sopra il sistema filosofico di Massimo, cioè sopra il concetto che egli ha dell'uomo, del mondo e della loro storia. Si ascolti questo dialogo (*L'imperatore Giuliano*, atto III, fine).

GIULIANO.

Chi vincerà, l'imperatore o il Galileo?

MASSIMO.

Soccomberanno entrambi, tanto l' Imperatore quanto il Galileo.

GIULIANO.

Soccomberanno? Entrambi?

MASSIMO.

Sì, entrambi. Non so se la mia profezia si avvererà ai giorni nostri, o fra qualche centinaio di secoli. Certo si è che la profezia si avvererà quando verrà il Giusto.

GIULIANO.

E chi è il Giusto?

MASSIMO.

Colui che inghiottirà tanto l'Imperatore quanto il Galileo.

GIULIANO.

Tu sciogli l'enigma con un altro motto più oscuro.

MASSIMO.

Ascoltami, fratello ed amico; io ti dico che entrambi soccomberanno, ma non spariranno. Non soccombe forse il bambino dinanzi al fanciullo, e il fanciullo dinanzi all'uomo? Eppure non spariscono nè il bambino, nè il fanciullo. Hai tu dimenticato, o mio discepolo prediletto, i nostri discorsi di Efeso, i discorsi dei tre regni?

GIULIANO.

Ah, Massimo! Molti anni sono trascorsi da quella volta. Parla!

MASSIMO.

Tu sai bene che io non ho mai approvato ciò che tu hai intrapreso come imperatore. Tu hai voluto far ridiventare bambino il fanciullo. Ora il regno dello spirito ha assorbito il regno della carne; ma il regno dello spirito non è l'ultimo dei regni, nello stesso modo che il fanciullo non è l'ultima fase della vita umana. Tu hai voluto arrestare lo sviluppo del fanciullo, tu hai voluto impedirgli di diventare uomo. O folle, che hai snudata la spada contro colui che ha da venire, contro il terzo regno in cui dovrà regnare il Biforme!

GIULIANO.

E costui sarà?

MASSIMO.

Gli Ebrei hanno già trovato il nome per quel futuro monarca. Essi lo chiamano il Messia e lo stanno ad aspettare.

GIULIANO.

Dunque nè l'Imperatore, nè il Galileo?

MASSIMO.

Entrambi in uno, ed uno in entrambi.

GIULIANO.

L'Imperatore-Dio! Il Dio-Imperatore! Imperatore nel regno dello spirito, Dio nel regno della carne!

MASSIMO.

Questo è il terzo regno!

Insomma, sembra che questo Massimo speri in una specie di catarsi dell'umanità, per cui si addivenga nell'uomo ad un armonioso accordo fra la carne e lo spirito, fra il regno della terra e il regno del cielo, fra il paganesimo, in altre parole, e il cristianesimo. Allora sarà l'uomo perfetto, il Messia, il Giusto, l'uomo non più bambino, nè fanciullo, ma l'uomo uomo. Come si vede, il nostro Massimo, per quanto filosofo, mago e mistico, è ragionevolissimo nei suoi concetti, se non nelle sue speranze. Nell'èra da lui preconizzata vivrà colui che potrà essere se medesimo, volere se medesimo pienamente e

perfettamente, perchè, io suppongo, la carne allora non avrà guerra dallo spirito, nè questo da quella, ma tutti e due cospireranno uniti alla assoluta libertà e forse all'assoluta felicità — una buona volta! — dell'uomo vivente secondo la sua legge, ciascuno secondo la sua propria legge, ciascuno Imperatore-Dio.

Ma viceversa la piena, perfetta, assoluta libertà altro non è se non la piena, perfetta, assoluta necessità, secondo le opinioni di Massimo, ossia di Enrico Ibsen. Si legga quest' altro frammento, meraviglioso frammento di filosofia, di fantasia e di poesia, nell'atto terzo dell'*Apostasia di Cesare*, quando Giuliano e Massimo evocano gli spettri.

GIULIANO.

Perchè sono io venuto al mondo?

UNA VOCE NELLA LUCE.

Per servire lo Spirito.

MASSIMO.

Ti ha risposto?

GIULIANO.

Sì!

MASSIMO.

Rivolgigli altre domande.

GIULIANO

Qual' è la mia missione?

LA VOCE.

Tu devi fondare il regno.

GIULIANO.

Quale regno?

LA VOCE.

Il regno!

GIULIANO.

Qual'è la via che devo percorrere?

LA VOCE.

La via della libertà.

GIULIANO.

Spiegati un po' meglio. Qual'è la via della libertà?

LA VOCE.

La via della necessità.

GIULIANO.

E con quale forza potrò io compiere la mia missione?

LA VOCE.

Con la forza della volontà.

GIULIANO.

E che cosa è quello che devo volere?

LA VOCE.

Quello che devi!

Dopo ciò il concetto del filosofo Massimo è chiaro: la libertà consiste nel volere e potere essere ciò che si deve essere. Che cos'è questo " si deve "? È in noi, o fuori di noi? È, credo, la legge di vita con la quale uno nasce.

Or così appunto è rappresentato l'imperatore Giuliano nell'opera dell'Ibsen: come colui che cerca la sua legge di vita in se medesimo, la sua missione nel mondo, e vuole imporla a se medesimo e al mondo. Così intesi, dramma e tragedia sono grandissimi e terribilissimi: un eroe, un imperatore, dinanzi a se stesso e al mondo, in lotta con se stesso e col mondo: forze alleate o avverse, la civiltà greco-romana, la civiltà cristiana, il visibile e l'invisibile: un'impresa titanica e pazza fra cielo e terra.

⁂

Imperatore e Galileo è nettamente e logicamente diviso nelle due parti che lo compongono.

Nella prima parte — *L'apostasia di Cesare* — Giuliano, non ancora apostata e non ancora imperatore, lotta per essere ciò che deve, in se medesimo e contro se medesimo. Cerca la sua via e la sua missione nel tumulto del suo proprio animo. Nella seconda parte — *L'im-*

peratore Giuliano — l'eroe, già imperatore e già apostata, lotta, per essere ciò che deve, nel mondo e contro il mondo. Cerca di aprirsi la sua via e di esercitare la sua missione in mezzo al tumulto del mondo e sopra il tumulto del mondo, cioè, egli imperatore, da un capo all'altro dell'impero e sopra l'impero. La sua missione è quella storica: abbattere il cristianesimo e rialzare le are degli Dei pagani. A Costantinopoli, ad Antiochia, nell'accampamento, là oltre il Tigri, con la parola, con l'esempio, con la filosofia, con la satira, con gli editti, facendo da imperatore, da propagandista, da sacerdote, essendo sempre dovunque, apparendo in ogni luogo, mescolandosi ai discorsi del suo popolo, cercando di illuminare quelli che ei crede ciechi, di domare quelli che sono ribelli al suo programma di restaurazione, egli è infaticabile nella sua impresa, anzi nella sua idea fissa, anzi nella sua allucinazione. Ma ha contro di sè tutto e tutti: l'indifferenza degli amici — quelli che sono ancora pagani, ma senza alcun entusiasmo — e l'odio dei nemici, cioè dei cristiani. Questa lotta fra l'uomo solo, l'uomo del passato, *lo spostato* — tal'è, come abbiamo visto, anche per il suo maestro Massimo — e tutto un mondo, tutta una civiltà trionfante e signora dell'avvenire: questa lotta di tutte le ore e di tutti i momenti, nella strada e nel tempio, nella reggia e nell'accampamento, in mezzo a città che ridono o ingiuriano sotto voce, o non vedono, a eserciti che in nome della fede scotono il freno della disciplina; questa lotta fra l'imperatore fatto più misero dell'ultimo dei suoi sudditi, e l'umile uomo di Galilea che è onnipossente nei cuori: questa lotta fra Giuliano che accorre dovunque e sempre perde, e Cristo che mai non appare e sempre vince; questa lotta, dico, è stata dall'Ibsen rappresentata con la potenza spaventosa del genio, e a chi legge e intende mette i brividi.

Or qui vien fatto di domandarci come mai il grande poeta norvegese, quando ha voluto esprimere drammaticamente il suo concetto filosofico della vita, è andato a scegliere fra tutti gli eroi della storia e della leggenda l'imperatore apostata. In altre parole vi sono rapporti fra il Giuliano della storia e l'uomo ibseniano che deve essere quello che deve? Poteva il poeta adombrare il suo pensiero con altre figure, con quella di Cesare, per esempio, che fu uomo sommamente volontario? Poteva in qualche modo, ma io credo che una intuizione geniale abbia obbligato Ibsen a scegliere Giuliano, come colui che meglio potesse essere animato con lo spirito della nuova idea. Il vincitore di Farsaglia fu troppo forte, troppo sicuro, e troppo chiaramente vide in mezzo al disordine della cadente repubblica; ed è troppo storico; mentre ciò che appunto costituisce la tragedia *ibseniana*, la figura

ibseniana, di Giuliano è la sua debolezza accanto allo sforzo della volontà, è la sua cecità. Or noi possiamo restar fedeli alla storia e nello stesso tempo immaginare che Giuliano patì e travagliò quanto altri mai per rendere libero se medesimo a compiere la sua missione necessaria, per cagione del suo animo vario, discorde, sconvolto e tumultuoso ove era il filosofo neoplatonico e l'eroe omerico, l'asceta e l'ambizioso d'impero, il pagano e il cristiano; e per cagione del suo tempo in cui una decrepita civiltà pur morendo ripullulava di mille elementi disparati, e una nuova civiltà pur trionfando si rompeva e si corrompeva in mille dissidii. Egli potè essere lo schiavo per eccellenza, di sè e del mondo, e nessuno ebbe scena più vasta della sua — l'impero romano —, ove compiere le sue geste di liberazione e di volontà. E la gesta di questo spostato e reazionario, nel tempo di sua vita, fu sommamente tragica e si chiuse con una delle catastrofi più miserande e tremende che la storia ricordi. Bene dunque Enrico Ibsen lo ha scelto a suo protagonista, se non ha avuto bisogno di mutarlo sostanzialmente da ciò che è nella storia, perchè nell'opera d'arte significasse ciò che doveva significare.

Ciò posto, resta da vedere come l'opera, grandiosa nel disegno, sia stata eseguita, se e come viva il Giuliano ibseniano, se e come viva il mondo intorno a lui.

Dal già detto appare evidente che il protagonista dell' *Imperatore e Galileo* è composto di due sorte di elementi, gli uni idealistico-filosofici, gli altri realistico-storici. Noto subito che la fusione dei primi con i secondi è perfetta e organica, e questo prima di ogni altra cosa fa sì che Giuliano apparisca come persona viva di carne e di ossa e non come una astrazione mal congegnata. Inoltre il nobile e originale genio di Enrico Ibsen risplende in tutta la parte idealistico-filosofica d' *Imperatore e Galileo* e crea pagine di somma bellezza e di profonda verità. La scena porta sovente il lettore come in una atmosfera nuova, altissima, ove spiriti alati compongono spettacoli fantastici e meravigliosi, e dicono parole profonde come abissi e lucenti come il sole. Basterebbero a provarlo quelle pagine da cui è tolto il secondo frammento che ho trascritto; e non sono se non poche fra tante. Ma non si può parlare di frammenti, nè portare esempi staccati, tutta quanta l'opera nella sua unità organica, in quanto è rappresentazione idealistico-filosofica, essendo straordinariamente significativa e bella. Al contrario mi ha lasciato perplesso e incerto nel mio giudizio la parte realistico-storica.

Senzo dubbio il Giuliano di Ibsen è anche storicamente il più vero, profondo e vivo di quanti io ne conosca, non soltanto in opere di

arte, ma anche in opere di storia, tranne forse qualcuna delle antiche. Fin da principio è stupendamente dipinto, non diverso dai documenti storici. " Segue la pompa alla distanza di pochi passi il principe Giuliano, un giovine di 19 anni, dallo sviluppo fisico ancora non perfetto: capelli neri; sulle guance e sul mento lanugine appena incipiente; occhi oscuri, vivaci, talvolta scintillanti: atteggiamento strano, qualche cosa fra il goffo e lo stizzoso: porta malamente la veste di corte. „ Il ritratto che dell'imperatore apostata ci ha lasciato Ammiano Marcellino è più composto ed estetico; il fantasma che l' Ibsen se n' è formato, traendolo dagli altri scrittori antichi, è forse più rispondente a verità ed è certo più vivente. Per ordinario anche il caotico e tempestoso mondo greco-romano si muove intorno all'imperatore in tutta la sua storica verità, spesso rappresentata in iscorci potenti. Cito la scena con cui incomincia la prima parte. Un certo Eunapio, cristiano, percuote un tale, perchè pagano; ma sopraggiunge un certo Focione che percuote Eunapio, perchè è un donatista; poi si accende una rissa tra Focione e un Potamone, perchè l' uno è un cainita, l' altro un manicheo, e così via dicendo. Qui alla verità storica si unisce felimente la *vis comica* satirica del poeta. Le discordie, gli scismi religiosi per cui andarono famosi i primi secoli della chiesa, sono tutti qui. Come pure lo spettacolo che di tratto in tratto si apre sul dramma è spesso di una terribile grandiosità. Cito l'incendio dell' armata romana sul Tigri, con cui finisce il quarto atto della seconda parte, mentre sulla scena tumultuano i soldati cristiani ammutinatisi nel nome di Cristo dinanzi all'imperatore già votato all'ultima catastrofe.

Ma i miei dubbi (dico dubbi e non affermazioni, perchè le opere geniali si rivelano a poco a poco e possono cambiare i nostri giudizi) riguardano appunto la persona di questo imperatore. Mi sembra che, come imperatore, non abbia, usando un'espressione francese che ha certa analogia con quanto voglio dire, *le physique du rôle*. È troppo strano, troppo pronto alle discussioni loquaci con tutti e su tutto, troppo fissato, quasi direi, nella sua idea; appare troppo uniformemente, sempre, di scena in iscena, a filosofare, a inveire, a comentare le opere che sta scrivendo, a preannunziare gli editti che vuole emanare contro il cristianesimo; e così perde tutta quanta la sua dignità imperiale. Voglio dire che il fanatico appare sempre, spesso l' uomo meravigliosamente ambiguo e vario, ma le qualità solide e vigorose che pure Giuliano ebbe come imperatore, come politico e come capitano sopratutto, non appaiono mai. Ibsen lo ha plasmato sopra i documenti storici, ma basta un lieve mutamento talvolta per alterarlo. Per esempio. Nel terzo atto della seconda parte Giuliano è in una

via di Antiochia e molto popolo. basso popolo, sta intorno a lui. Egli si lamenta e dice: " Voi mi biasimate, perchè io offro agli Dei i doni che ad essi convengono! Voi mi deridete perchè io vesto così miseramente e perchè mi lascio così incolta la barba! Sì, questa barba è una spina per i vostri occhi! Voi la chiamate, senza alcun rispetto per la mia persona, una barba di caprone! Io invece vi dico, o pazzi, che questa è la barba di un filosofo! Anzi io non mi vergogno di farvi sapere che questa barba, simile alla foresta la quale offre ricovero alla selvaggina, è popolata di pidocchi!.... „ Ora, se non prendo sbaglio, questo frammento è del *Misobarba*, opera dello stesso Giuliano. Ma dall'averlo scritto nella solitudine della sua stanza o della sua tenda, all'averlo detto dinanzi a cento straccioni di suoi sudditi, c'è differenza. Nel primo caso, dato il tipo, ci sembra naturale; nel secondo caso invece non ci sembra che in alcun modo si addica ad un imperatore, per quanto strano e strambo egli sia.

Ciò non ostante, *Imperatore* e *Galileo* rimane pure sempre un'opera di altissima poesia e di straordinario significato filosofico. Oggi poi è anche opportuna. Non a caso la figura di Giuliano l'Apostata risorge nell'arte e nella storia. Certo nel nostro campo egli è assai meno spostato e reazionario che nel secolo IV. La chiesa, contro la quale egli condusse la sua impresa insensata per gli Dei dell'Olimpo, porta ora i segni della senilità, e se non risorgono gli Dei dell'Olimpo, è risorto certamente il sentimento pagano della vita. Almeno secondo ciò che è nella tradizione, l'imperatore Giuliano oggi può apparirci come un precursore e come l'eroe degno di ricevere da noi, dopo sedici secoli di attesa, la corona della vittoria.

Perciò, forse per l'amore di questa corona, l'ombra sua torna.....

Firenze.

Enrico Corradini

ROVINA

DRAMMA IN UN ATTO, IN PROSA

PERSONAGGI

Anna, di anni 26, moglie di
Carlo Patrizi, di anni 50.
Alberto, suo fratello, di anni 32.
Bianca, di anni 28, moglie di A. Patrizi.
La signora Mochi, di anni 45, inquilina del casamento.
Antonia, domestica. di anni 20.

La scena accade in Roma. Epoca presente.

ATTO UNICO

La scena rappresenta una graziosa sala da pranzo non ricca, ma elegante e ben tenuta. Finestra e porte laterali, chiuse da cortinaggi chiari; su qualche mobilino e sul caminetto davanti allo specchio, vasetti colmi di fiori: sul tavolino di centro, un libro aperto, un mazzo di carte da giuoco, una cestella da lavoro con dentro camicine, cuffiette corpettini da neonato, parte confezionati e parte no. Guarnizioni, oggetti occorrenti per cucire sparsi attorno alla cestella. All'alzarsi del sipario l' ingegnere Carlo Patrizi sta in piedi, tra le due seggiole occupate dal fratello Alberto e dalla cognata Bianca. Questa, indossa una chiara toletta da teatro: suo marito assai elegante, sbarbato, e in *smocking*, porta il monocolo.

SCENA I.

Bianca

(*rivolta al cognato*). Sei un marito modello... Lo dico sempre ad Anna!

CARLO

(*bonariamente*). Se lo dici tu!... Anna però merita che fossi tale davvero!

ALBERTO

(*al fratello*). Eppure... son salito con la certezza che mi avresti accontentato!

CARLO

Faccio contenta tua moglie.

BIANCA

(*sorride soddisfatta*). Bravo Carlo! A tuo fratello... certi... favori... non devi farglieli mai. (*al marito*). Questa sera, la Verrusi si rassegnerà a guardarti da lontano. Quella civetta! Mi crede... senz' occhi, sciocca quanto lei? Stia attenta! Diglielo; un giorno o l'altro... (*fa atto di graffiare*). (*Pausa*) (*al cognato*) È per lei che vuol condurti a teatro.

CARLO

(*sorpreso*). Per lei?

BIANCA

Cioè: vuole che tu ci accompagni per tenere compagnia a me in palco, e perchè poi... lui... Sai? L'altra sera, per due intieri atti, *mi affittò* al fratello di quella mummia!

ALBERTO

(*seccato*). Oh! *Ti affittai!* Che belle espressioni trovi per spiegare un fatto semplicissimo! (*al fratello*). Venne a farci visita ed io ne approfittai per scendere da sua sorella; non è la prima volta.

BIANCA

Purtroppo! E mi... affidasti a lui per due intieri atti!

ALBERTO

Del resto... ti lasciavi far la corte, come io la facevo alla signora Verrusi. Pari e patta.

BIANCA

Non dire sciocchezze. Volevi ripetere il giuochetto anche questa sera. Ma, prova! Te l'ho detto poco fa.

ALBERTO

Un' altra volta andrò solo.

BIANCA

Solo? Solo? Sarà difficile, carino! (*al cognato*) Giudica tu, Carlo: merito che le mie amiche mi compatiscano dopo dieci soli mesi di matrimonio?..

SCENA II.

Entra Anna, sorridente e bella. Indossa un' ampia ed elegante vestaglia chiara. Bacia Bianca, porge la mano al cognato.

ANNA

Buona sera! Vi bisticciate... per non mutare?

BIANCA

Eh! Felice te! Hai un marito degno di essere adorato in ginocchio.

ALBERTO

Nientemeno!

CARLO

(*guardando l' orologio*). È tardi. Che pensate?

ANNA

(*rivolta al marito*). Va' anche te. Hai lavorato tanto oggi! Distraiti un po'.

ALBERTO

(*pronto*). Gli dicevo appunto questo.

BIANCA

(*vivamente*). No, no: NON CE LO VOGLIO! Ti spiegherà...

ANNA

(*sorride interrogando con lo sguardo il marito*). Novità?

CARLO

(*comico*). Cose gravi!

ALBERTO

(*a bassa voce, tirando per la giacca il fratello*). Contentami...

CARLO

Bianca, vedi?... Mi vuole indurre...

BIANCA

(*al marito*). Mostro!

ALBERTO

(*fa un gesto comico di dispetto*) Oh!...

Anna e Carlo, scoppiano in una risata. Bianca e Alberto s'avviano verso l'uscio, accompagnati da Carlo e da Anna; mentre questa accomoda le pieghe del mantello alla cognata, Alberto parla rivolto al fratello.

ALBERTO

Muòviti! Movètevi! La casa fa invecchiare, impoltronisce! (*accennando verso il tavolino*) Ecco là! Per completare il quadro, mancano gli occhiali a capestro, la pipetta, la *papalina*...

CARLO

(*interrompendo; parla dolcemente*). La poesia delle ore che passiamo qui, la sera, tu non puoi capirla, e, forse, non saprai mai apprezzarla... Anna, digli tu che cosa rappresentano per noi le due o tre ore che passiamo qui, la sera, soli, soli, pensando...

BIANCA

(*sull' uscio, alla cognata, affettuosamente*). Ricordati! Una bamboletta... La chiameremo Lilia... T' invidio! T'invidio!... A me vien negata anche questa gioia!

ANNA

Non aver fretta!

La scena per qualche minuto rimane vuota; poi, Anna e Carlo rientrano a braccetto, canticchiano.

SCENA III.

Carlo ed Anna si siedono presso il tavolo, Anna osserva distratta un pezzo di ricamo; Carlo fruga dentro la cestella.

CARLO

Quei due si adorano, ma l' una non sa leggere nell' animo dell' altro, e viceversa.

ANNA

Sono troppo giovani.

CARLO

(*affettuoso*). Anche tu sei giovane... e mi ami, e sai farti adorare... e sai anche compatire i miei difetti!

ANNA

(*dopo una pausa, un po' confusa*), Difetti?... Non ne hai. Sei perfetto... tu... (*come parlando tra sè*) Dev' essere una gran gioia il sentirsi buoni... perfetti... davanti gli altri e... alla propria coscienza! Tu sei perfetto!

CARLO

Perfetto?... Non so, non credo. Buono, si; mi sento buono, e devo a te anche questa soddisfazione. Ti devo tutto. Mi hai trasformato con la tua dolcezza... con la tua grazia!.. Ti devo tutto, Anna mia! (*si alza e bacia la moglie*).

ANNA

(*sorridendo*). Ed io?... Non ti devo tante e tante belle cose?... Quante volte ci siamo ripetute le stesse parole!

CARLO

Certe parole non è male ripeterle spesso a chi ci vuol bene! Quando me le dici tu mi sembrano sempre nuove.

ANNA

(*lo guarda commossa; poi, con gaiezza tira fuori dalla cestella una camicina e una cuffietta; al marito, con aria di vanto*). Lavoro di oggi!

CARLO

Riempirai la casa! Il principino non sarà scontento.

ANNA

La principessina Lilia...

CARLO

(*con comico gesto di rassegnazione*). Sia fatta la tua volontà! Però... ricordati: la voglio bella e buona quanto te!

ANNA

(*mentre guarnisce di nastrini una cuffietta, fa atto di voler parlare*).

CARLO

Che volevi dire?

ANNA

(*confusa*). Niente!... Una sciocchezza... La solita sciocchezza... E passata!.. (*sorride*).

CARLO

(*un po' severo*). Così va bene! Niente pensieracci; niente cattivi auguri. Mi fai gran pena quando ti vedo triste come oggi... come ieri, senza ragione!

ANNA

(*prendendo una mano del marito*). Povero Carlo! Sono cattiva alle volte, è vero?.

CARLO

Cattiva... no!.. (*sorride*). Sciocchina; ecco!
(*Pausa*).

CARLO

Domani sai che giorno è?...

ANNA

(*sorridendo maliziosa*). Non ricordo...

CARLO

Domani... (*s'interrompe vedendo entrare la domestica che porta in mano una guantiera con sopra due tazze di caffè e un giornale*).

SCENA IV.

Antonia e detti.

ANNA

(*ad Antonia*). Hai finito?

ANTONIA

Sissignora.

ANNA

Puoi andartene a letto.

ANTONIA

Non le occorre niente? A proposito, più tardi scenderà la signora Mochi. Il marito è partito poco fa.

CARLO

Che noiosa! (*ad Antonia*). Non potevi dirle che eravamo fuori?

ANNA

Non t'inquietare. Per solito si trattiene poco.

ANTONIA

(*dopo una pausa*). Hanno comandi? Devo aspettare la signora Mochi?

ANNA

No, no; va' pure a letto.

ANTONIA

Felice notte.

ANNA, CARLO

Buona notte.

SCENA V.

Carlo ed Anna sorbiscono il caffè lentamente

ANNA

(*scherzosa*). Dunque, domani che giorno è?
(*Breve pausa*).

CARLO

Per me dovrebbe essere un giorno di festa; invece...

ANNA

(*c. s.*). Invece?...

CARLO

Finisco cinquant'anni! Entro nella vecchiaia... In questi giorni ci ho pensato spesso e con stizza e dolore. (*pausa*). Non per me, Anna, non per me! (*affettuoso*) Per amarti, per pensare al tuo avvenire e a quello dell'angioletto che aspettiamo, mi sento ancora giovane... Non esagero. (*accalorandosi*). Mi sento giovane; ma gli anni, purtroppo, ci sono! Cresceranno affrettatamente, e mi abbatteranno. Questa mattina all'ufficio ci pensavo... Non mi era mai accaduto di pensarci così penosamente; e, per la prima volta, ho sentito dentro di me la triste impressione di un rimorso...

ANNA

(*dolcemente*). Carlo!...

CARLO

(*c. s.*). Sei giovane tu, troppo giovane per i miei cinquant'anni! Ma... ti amo quasi io avessi gli anni tuoi. (*dopo una pausa*). E tu, ci hai mai pensato? Ci pensi mai che sono vecchio, troppo vecchio per te?

ANNA

(*con vivace aria di rimprovero*). Cattivo! Sono felice, tanto felice! E non ho lasciato passare un giorno senza ripeterti spontaneamente le stesse parole.

CARLO

(*baciandole una mano*). È vero! È vero! Perdonami... Il nostro affetto è giovanissimo, e gli anni miei non contano. Il mio primo amore sei stata tu; per questo mi pare naturale la viva illusione di sentirmi giovane.

(*Pausa*).

Anna, sorride, poi mentre Carlo accende la sigaretta, ripone gli oggetti sparsi sul tavolino e tira a sè la Tribuna. *Incomincia a leggere distrattamente la prima pagina. Smette dopo un po'; poi porge il giornale al marito che si mette a leggere con interesse. Anna si alza, va verso il caminetto e fa atto di accomodare i fiori di un vaso.*

ANNA

Almeno non tardasse!

CARLO

(*distratto, continuando a leggere*). Chi?...

ANNA

(*si accosta al marito e gli sfoglia una rosa sul capo, scherzosa*). Viene per te; ti fa la corte!...

CARLO

(*sorride, crollando la testa*). Poveretta!

(*Pausa*).

Anna, ritta presso il tavolino, da un istante guarda attentamente in un punto della terza pagina del giornale; fa un rapido gesto per toglierlo di mano al marito; parla visibilmente agitata.

ANNA

Fammi leggere! (*legge, dà un urlo, e scoppia in pianto dirotto*).

CARLO

(*alzandosi, spaventato*). Anna, Anna mia, che hai? Che ti senti?

Anna, accasciatissima, si butta sur una seggiola nasconde la faccia tra le mani, continuando a leggere tra i singhiozzi.

CARLO

(*affettuoso*). Anna, parla, parla, per carità!..

ANNA

(*con sforzo*). Niente!... No, senti... (*si ferma; pausa*).

CARLO

(*c. s.*). Che hai? Anna mia, parla..

ANNA

(*come fuori di sè*). Leggi... qui... leggi... (*tra sè*). Per questo...! per questo mi sentivo tanto afflitta!

CARLO

(*dopo una breve pausa. Parla guardando freddamente sua moglie*). Lo conoscevi? Chi era?

(*Anna seguita a singhiozzare incapace di frenarsi*).

CARLO

(*c. s.*). Lo conoscevi?

ANNA

(*confusa, senza alzare il capo*). Si...

CARLO

(*ironico, marcando le parole*). Era... per caso... tuo parente?

ANNA

(*c. s.*). Più che parente!

CARLO

(*c. s.*). Oh! Oh! Più che parente? Perchè?

ANNA

(*c. f.*). È stato... un mio... benefattore!

CARLO

(*sospettoso, buttandosi a cavalcioni sur una seggiola, in tono sarcastico*) Oh! Oh! Un benefattore!... Da piangersi disperatamente, più che se fosse un caro... parente!

ANNA

(*con stupore, guardando fissamente il marito*). Che hai? Che pensi?

CARLO

(*c. s.*). Io?... Niente.

ANNA

(*sempre più agitata*). Non ti riconosco... Mi parli in un certo modo!... Che pensi?

CARLO

(*c. s.*). Io?... Niente! (*marcando le parole*). CHE VUOI FARMI PENSARE? (*pausa*). Ti vedo piangere così accorata!... Che vuoi farmi pensare?

Anna tenta di tirare a sè il giornale aperto sul tavolino, il marito lo impedisce.

CARLO

No... (*legge*). Armando Sommi, trentaduenne... (*marcando le parole*). Armando... bel nome!... Giovane, troppo giovane da essere un benefattore!, e... (*pausa*).

ANNA

(*confusa, palpitante, incapace di nascondere la sua agitazione*).

CARLO

(*vivamente, guardandola bene in faccia*). E... niente più .. verso una donnina interessante... come te? (*quasi pentito di aver detto troppo*). Scusa; non dico per offenderti!

ANNA

(*un po' rinfrancata*). Lo riconosci anche tu, vedi?... Pensi male... pensi...

CARLO

Niente!... (*rileggendo, come parlando tra sè*). Giovane... troppo giovane!

ANNA

(*vivamente*). Che pensi?... Per fare il bene qualunque età è buona!

CARLO

Già...

(*Pausa*).

Anna si accosta al marito, tenta di fargli una carezza; egli la evita. Ella fa sforzi per rimanere calma; mentre il marito accende quasi stizzosamente un' altra sigaretta, ella rimane in piedi, presso di lui, e col fazzoletto su la bocca, di tanto in tanto, tenta di soffocare i singhiozzi.

ANNA

Senti... Carlo: tu sospetti... brutte cose... nefandità! E non sai fingere la gelosia... Non ti ho mai visto così alterato come questa sera!

CARLO

(*ride, gesticola nervosamente*). La gelosia?... Che c'entra?... Fingo male io? E tu? E tu?.. (*pausa*). La gelosia? Hai ragione! È la prima volta che mi vedi così!... Hai ragione!... Anche tu fingi male!... Sorridi... e piangi, e hai pianto come... come chi si sente strappare qualcosa dentro: le viscere!... Non so...

ANNA

Scusami!... Non ho saputo frenarmi. Quest' annunzio di morte così improvviso... così inaspettato... di una persona che mi ha fatto tanta... carità; di un mio concittadino! Scusami... è il mio stato che... (*intanto che parla cerca di esprimersi indifferente, sorride, ostentando calma, e nuovamente fa atto di accarezzare i capelli del marito*). Carlo... senti: (*piccola pausa*). Mi permetti?... Vado a coricarmi. Vuoi?... La signora Mochi non tarderà; dovrai attenderla poco. Dille che mi son sentita male... E vieni anche tu a letto subito; non leggere a lungo questa sera. (*Fa atto di avviarsi verso l'uscio*).

CARLO

Aspetta!...

(*Piccola pausa*).

ANNA

(*rassegnata*). Aspetto.

CARLO

(*prendendola per un braccio, con intenzione*). Hai bisogno di... rimanere sola?

ANNA

(*divincolandosi, scoppia nuovamente in singhiozzi; si abbatte sur una seggiola*). Oh, Carlo! Quanto mi fanno male le tue parole! Quanto sei mutato!

CARLO

(*c. s.*). Hai bisogno di rimanere un po' sola?... Devi sfogarti?

ANNA

Oh! Che pensi? Che pensi?

CARLO

(*c. s.*). E .. si può intanto sapere che razza di benefizii ti ha fatto costui? Quando? Dove? Perchè?

ANNA

(*severa, aspra*). Che hai?... Di', che hai?

CARLO

Non divagare. Spiegami... rispondi a tono. (*additando lo specchio e parlando ironicamente*). Guardati! Guardati! Sei disfatta... Poco fa... quando c'erano quei due... eri fresca come una rosa; ora... Guardati!... (*pausa*). Piangi; sfogati; è meglio!... Vedi?... Lo sforzo che fai per non piangere m' irrita di più. Non sai nascondere la pena che senti!... Guardati!... Guardati!... (*passeggia nervoso; come parlando tra sè*). Per un benefattore! (*rivolto ad Anna*). Deve averti beneficata... molto!... Dove? Quando?

ANNA

(*parla come chi deve cercare le parole*). E... mi crederai, dopo che avrò parlato? Saprai perdonarmi la poca fiducia che ho avuto in te, quando?...

CARLO

(*vivamente*). Quando?...

ANNA

Quando ti raccontai tante cose... le grandi sventure della mia giovinezza, per pudore non ti dissi tutto.

CARLO

(*c. s.*) Ma... quelle sventure ti onoravano! Si può dire che ti volli bene, per esse!... Ah! Per pudore non mi hai detto tutto? Spiegati, senza preamboli. Se tu sapessi!...

ANNA

(*offesa, come persona che indovina*). Per carità, non figurarti... cose indegne di me,.. e di lui..,

CARLO

Come corri! Io non voglio... non vorrei seguirti; ma tu mi trascini.

ANNA

Mi crederai?

CARLO

Non cerco di meglio... Ho avuto sempre cieca fiducia in te... Non mi hai mai dato occasione di diffidare... Sei stata il vangelo per me! Puoi vantartene, Anna!... Il vangelo!... Sta a te; non cerco di meglio che respirare sollevato; non chiedo di meglio che guardarti in faccia serenamente, amorosamente come ieri! come oggi... Ci sforziamo di fingere... e... vedi? non ci riusciamo!

ANNA

Mi crederai?

CARLO

Aspetta, lasciami parlare! In questo momento, non saprei dirti che cosa ho contro di te, e... contro quel morto!... Dimmi tutto, ho bisogno di sapere... non so neppure io che cosa! Spiegati bene tu. Non aver paura, non aver pudori, come hai detto!... Ah! Certe espressioni, certe lagrime... feriscono... mettono qui (*accennando al cuore*) qualcosa che prima non c'era; qualcosa di odioso!

ANNA

Me ne accorgo. Per questo ho paura di parlare!

CARLO

(*fa un atto d'incoraggiamento*). Non temere... Ma perchè... perchè non mi hai mai parlato di costui?

ANNA

Non lo conoscevi... (*porgendogli la* Tribuna). Rileggi (*pausa*). Hai visto? È mio concittadino; ma non l'ho conosciuto a Perugia, l'ho conosciuto qui, all'Ospedale di S. Giovanni.

CARLO

(*sorpreso*). All'Ospedale? Quando? Non mi hai mai detto di essere stata curata in un ospedale di Roma!...

ANNA

Hai ragione... Non te l'ho mai detto perchè... mi pareva umiliante, se i tuoi di casa avessero saputo... (*Carlo, intanto che Anna parla, la guarda sempre più diffidente; ella si confonde*). Prima non lo conoscevo... Rimasi

all'ospedale tutto il mese di luglio e metà di agosto del '96... Conobbi l'avvocato Sommi... appunto il due agosto...

CARLO

(*sarcastico*). Come sei precisa nelle date!

ANNA

(*confusa*). Mi hai chiesto di dirti tutto... Non voglio tralasciare niente! Saprai tutto.

CARLO

(*mite*). Prosegui, Anna.

ANNA

(*dapprima è vivamente agitata, poi a poco a poco si rianima, si accalora, come se, ricordando quel che dice, provasse un intimo piacere*). Lo conobbi un giovedì. Il giovedì e la domenica, all'ospedale di S. Giovanni è permesso agli estranei di visitare i malati... e i locali. Ero convalescente da parecchi giorni... Il tifo però mi aveva lasciata spossatissima, e ancora non mi ero levata da letto. Quì non avevo amiche intime, non avevo parenti. Ammalatami, fui costretta di ricoverarmi in un ospedale... Il mio stipendio di maestrina era misero. Non avevo risparmi... e le colleghe — non le biasimo — dopo qualche giorno, si erano stancate di fare a turno le infermiere. Il mio male era contagioso; quasi m'abbandonarono...

(*Piccola pausa*).

CARLO

Prosegui...

ANNA

(*c. s.*) La padrona di casa si occupò di condurmici... Che dolore, quando, appena fuori di pericolo mi accorsi del luogo dove stavo!.. Che impressione! Non sapevo rassegnarmi.

CARLO

(*interrompendola, quasi commosso*). Come hai potuto nascondermi questo triste periodo della tua vita? Mi hai raccontato tante disgrazie tue e della tua famiglia! Tante lotte sostenute per vivere! Potevi raccontarmi anche...

ANNA

Avrei dovuto dirti tutto, hai ragione... Ti ho confessato l'unico motivo per cui ti ho nascosto una cosa così semplice. (*pausa. Riprendendo a raccontare*). Negli ospedali si diventa insensibili, egoisti. Per questo le suore e le infermiere esterne possono abituarsi... (*è vivamente commossa*).

CARLO

(*c. s.*) Calmati...

ANNA

(*proseguendo*) Soltanto una vecchia, povera scema che aspettava di esser mandata via, a Napoli, a casa sua, mi chiamava: 'A SIGNORINA... 'A MARONNA...

CARLO

(*impaziente*) Di queste minuzie mi parlerai poi. Abbrevia, trova parole più rapide... che so? Non è questo quel che m' interessa, quel che voglio sapere.

ANNA

Sii paziente! È così semplice ciò che devo dirti!... Dopo parecchi anni... non posso ricordare... facilmente! Appunto un giovedì, nell'ora della visita del pubblico, presso il mio letto c' era soltanto quella scema. Mi pregava di scriverle sur un foglio di carta queste parole: QUÌ STA LA TUA SIGNORA. (Voleva attaccarlo ai ferri del suo letto. Le avevano fatto credere che sarebbe arrivato presto un ricco signore che l' avrebbe sposata. Con quel foglio ella voleva avvertirlo che non si sbagliasse nel cercarla. Mentre scrivevo, passavano davanti a noi due signori. La scema, appena li vide, corse verso la suora, in fondo alla sala, gridando: — *È venuto 'o signorino bello!*

CARLO

(*interrompendola, ansioso*). Era... realmente... bello?...

ANNA

(*con vivacità*) Molto! (CARLO *sorride ironicamente* (ANNA *tenta di riprendersi*) Cioè, bello... no; poteva piacere.

CARLO

(*c. s.*) Ah! Prosegui...

ANNA

(*riprende a parlare come persona che ha bisogno di rievocare, di cercare fatti e parole*). Quei due mi guardarono, interrogandomi. Spiegai, e risero. Il più giovane mi domandò se ero umbra, di Perugia. Alla risposta affermativa, mi disse: — Sono suo concittadino.— Ne fui lieta. Parlammo per circa mezz' ora. Conosceva i miei parenti. Gli chiesi notizie del paese, di parecchie persone che ricordavo... Dopo sette anni di assenza, ero curiosa di sapere... Mi parlò... da... fratello... Dopo, mi sentivo più sollevata... Mi promise che sarebbe tornato a farmi visita, spesso. Infatti.... tornò.... presto....

CARLO

(*ironico*) Lo credo!

ANNA

(*Piccata*) Perchè dici così?... (*pausa*) Se tu sapessi che cosa sia per una povera malata che non è di nascita volgare poter parlare in quei tristi asili con una persona per bene, e per di più concittadina!.. Te lo confesso: Aspettai quella visita promessa... come un raggio di sole, come una gioia insperata... come un bel premio!

CARLO

(*interrompendola con intenzione*) Fammi il piacere! Parla con maggior semplicità... Così, come parli... mi sembri quella che eri allora: una maestrina col relativo frasario...

ANNA

(*guarda il marito, maravigliata, poi si alza e parla con aria di sfida*) Non ti dirò altro! Non ti riconosco!... Come non ti accorgi che mi tratti villanamente?

CARLO

E tu?.. E tu?... Come non arrivi a farti un'idea di quel che sento dentro di me?... Dimmi tutto.. Ma presto presto!... Ti pare divertente questo morale supplizio di Tantalo che tu m'infliggi? Parla presto, condensa i ricordi... *i cari ricordi di lui*... E se hai da dirmi... che... che lo hai amato... che vi siete amati, spiattellami subito in faccia ogni cosa!

ANNA

(*smarrita, coprendosi la faccia con le mani*) Oh! Tu... dunque... sospetti...

CARLO

Ebbene... sì, sospetto!... Te l'ho detto poco fa: quì dentro (*indica il cuore*) contro te e contro quel maledetto morto c'è qualcosa di odioso... di giusto, che un'ora fa non c'era! Sono vecchio e... quindi sospettoso come comporta l'età! Dimmi tutto e guardami in faccia... così... (*rialza quasi con violenza la faccia di* ANNA).

ANNA

(*parla aspramente, nervosa*) Tornò più volte; incominciò ad offrirmi qualche regalino: fiori, libri, dolci... (*ironica*) Sei contento?... Ti dico tutto!... Un giorno venne con sua sorella. Stavo per lasciare l'ospedale; mi offersero un mese di villeggiatura. Dovevano partire per Assisi, possedevano un villino colà. Quantunque avessi bisogno di cambiare clima, non accettai. Dovevo prepararmi pel nuovo anno scolastico. Ero sprovvista di tante cose! Se ne accorsero. La sorella mi offrì un primo aiuto. Partì sola... Dopo, lui, molto delicatamente, mi fece accettare altre somme, non

forti, come prestiti... M' indusse anche a cambiare abitazione. Mi affittò una camera presso una sua zia che abitava fuori porta Salaria. Accettai per bisogno... Egli lasciò Roma quel giorno stesso.

CARLO

(con disprezzo) Accettasti?... E sapevi che cosa facevi!... Ti offriva..... per avere un compenso... al ritorno! *(ride sarcastico)* Denaro, regali, camera mobiliata!.. Già s' incomincia sempre così con le donne!

ANNA

(sempre più smarrita) Con... *certe femmine* devi dire!...

CARLO

(c. s.) Bah! È la stessa cosa!... E... finì?..

ANNA

(c. s.) Che tortura!... Finì semplicemente! L'avvocato Sommi... era gentiluomo! Forse... in quel che faceva per me c' era un po' di tenerezza... di purissimo sentimento d' amore... *(sempre più confusa)* Ma, allora... non osò di farmene neppure un accenno! Partì. Mi scrisse due o tre volte, lettere indifferenti... Poi, non rispose più alle mie... e non tornò più!
(Pausa).

CARLO

(smarrito, sprezzante) E... dopo?... Non lo hai riveduto?.. Rimase a Perugia?... Non lo hai riveduto più? Neppure colà, l'anno scorso, quando ti lasciai un mese coi tuoi nonni?.. Poco fa, ti è sfuggito: ALLORA NON OSÒ FARMENE NEPPURE UN ACCENNO. — Ma, dopo?.. L'anno scorso, durante quel mese, certamente tu devi averlo riveduto!... E certamente... avrà tentato... di farsi compensare... le elemosine che ti aveva fatte qualche anno prima... Potevi pagare, avrà pensato. E avrà tentato!

ANNA

(resta muta, e guarda, sgomenta, ora il marito, ora le sue mani agitate da tremiti).

CARLO

(c. s. osservando ANNA) È chiaro: lo hai riveduto... Avrà tentato...

ANNA

(accasciatissima, incapace di fingere, parla quasi fuori di sè) Infatti...
Dall' interno si sente squillare il campanello della porta d' ingresso. Carlo ed Anna trasaliscono e si alzano.

CARLO

Cristo! Maledetta seccatrice! (*esce*).

Anna esce dalla parte opposta. Poco dopo, rientra Carlo insieme e con la signora Mochi.

SCENA VI.

Carlo e la signora Mochi

(*offrendo una seggiola alla signora, si sforza per apparire sereno*). Verrà subito... Si sente poco bene (*si avvicina alla porta da dove è uscita sua moglie*) Anna, vieni, c' è la signora Mochi.

(*la voce di Anna da dentro*) Vengo subito.

SIGNORA MOCHI

Quanto mi dispiace!

(*Pausa*). *Carlo si strizza le mani, appare turbato, nervosissimo; la signora Mochi l' osserva.*

SIGNORA MOCHI

Si sente indisposto anche lei?

CARLO

(*sorride forzatamente*) No... Perchè?...

SIGNORA MOCHI

Mi pareva. Se avessi saputo, non sarei venuta a disturbarli. Antonia oggi non mi ha detto niente. Ma è cosa seria?.. Spero di no!

CARLO

(*distratto*). Eh?... Scusi...

SIGNORA MOCHI

(*indicando l' uscio che mette alla stanza di Anna*), Niente di serio... spero...

CARLO

No; un leggero malessere, credo... Poi... chi lo sa?... Le donne, su questo punto si somigliano tutte. È difficile indovinarle e quando soffrono, e quando stanno... bene. È difficile indovinarle... Noi poveri uomini ci lasciamo burlare... ingannare... (*riprendendosi*) Dico per dire, perchè ho paura che Anna realmente soffra più... di quanto... non confessi.

SCENA VII.

Anna e detti

SIGNORA MOCHI

(*vedendo entrare* ANNA *pallidissima e con gli occhi arrossati, fa un atto di sorpresa. Si baciano*) Come stai?... Bambinona! Mi hai spaventata! Coraggio... (ANNA *le accenna di sedere*)... Proprio un momento. Vado via subito (*osservando nuovamente* ANNA, *poi* CARLO), Oh, signor Patrizi!... Che brutto

muso... ha lei questa sera! (*ad* ANNA). Anche tu. Mai ti ho vista così abbattuta, così disfatta!... Che cosa hai?

CARLO

(*sorridendo, guardando con intenzione sua moglie*). Glielo dicevo io... poco fa. Disfatta, proprio disfatta!...

SIGNORA MOCHI

Bravo! E me lo afferma ridendo?

ANNA

(*fa un rapido gesto di desolazione, e guarda il marito, quasi implorando; egli la fissa freddamente*). Mi sento male...

SIGNORA MOCHI

(*premurosamente*). C'è qualcosa di nuovo?... Nel sesto mese, è vero?

ANNA

(*sforzandosi di reagire*). Sì, ma non c'è ombra di pericolo... È stato un leggiero malessere, crisettina di nervi, più che altro. Già mi sento assai meglio.

CARLO

(*marcando le parole*). Le ha fatto male il ricordo... di una CARA amica... DI UN' INTIMISSIMA AMICA, di cui oggi ha avuto la triste notizia che è moribonda... Non la vedeva da qualche anno... credo.

ANNA

(*sorpresa guarda il marito*). Ma...

SIGNORA MOCHI

Oh, per un'amica agitarsi tanto!

CARLO

(*c. s.*) Anna... le voleva bene!... È vero?... Si volevano bene!... Le cattive notizie non dovrebbero arrivare mai improvvisamente. (*ride*).

SIGNORA MOCHI

(*osservando* ANNA *che fa sforzi per non piangere*). Oh, signor Patrizi!... Lei ride.. e sua moglie fa i lagrimoni!... (*ad Anna*) Ma non sei tu, capisco; è il tuo stato... Va' a dormire; tenta di fare tutto un sonno. Per la tua amica... sia fatta la volontà d'Iddio! Forse... è un' infelice di meno!... Va' a dormire. Buona notte! (*Anna crolla il capo, bacia la signora Mochi che esce accompagnata da Carlo*).

SCENA VIII.

Anna sola

(*agitatissima*). Dio! Dio! Come un giudice! Peggio! Non saprò difendermi, non saprò che dire ora!... Dopo tanti mesi!... Così impreparata!.,. (*si alza, si guarda nello specchio; con tono reciso*). Non gli dirò altro!... Come sono pallida! (*si guarda ancora nello specchio, origlia agitatissima, poi si butta*

nuovamente sur una seggiola). Che mi dirà? Come farò?... Colpa mia!... L'ho indotto a sospettare!... Mi sono sfuggite certe parole!... Che debolezza!... Se non mi guardasse come poco fa... forse... forse... riuscirei a tranquillizzarlo!... Ah! È impossibile; ormai non gli sfuggo!... Lo sento!... Vigliacca!... (*vedendo rientrare il marito, tenta di drizzarsi sulla persona e lo guarda con sorriso stentato*).

SCENA VIII.

Carlo e detta

CARLO

(*avvicinandosi brutalmente*). E così? E così? Volle esser pagato... No?... E tu... pagasti!... No?.. (*la scuote per un braccio violentemente*).

ANNA

(*con un grido*), Mi fai male! Oh, Dio!...

CARLO

(*c. s.*) Pagasti, è vero?...

ANNA

(*quasi sul punto di svenirsi, con un fil di voce*). Carlo... Per pietà!... Non credere!...

CARLO

(*vorrebbe sorreggerla, ma si trattiene. Pausa. Osserva* ANNA *abbattuta su la seggiola e che quasi non dà segni di vita*). Mi sono... ingannato?...

(*Anna, lo guarda, presa da violento singulto*).

CARLO

(*mite*). Anna!... Mi sono ingannato?...

ANNA

(*rianimata, parla con dolcezza, trattenendo il marito per una mano*). Poco fa eravamo felici!.., Non distruggiamo, Carlo, non distruggiamo la nostra felicità... Sarebbe irreparabile... Sarebbe la fine... per me!... (*insinuante*) Ci adoriamo... Io t' adoro... (*a un gesto del marito*). Oh, di questo non dubitare!... Il passato...

CARLO

(*con violenza*). Non conta, vuoi dire?... Non conta... perchè... colui è morto?... Oh, conta, conta!... Più che se colui fosse vivo, più assai! Il presente sparisce, è sparito, per opera tua e... per opera di quell' infame!... Non mi sono ingannato, no! Ho saputo la verità, più che dalle tue parole, dal tuo aspetto... dalla tua desolazione! Lo porti ancora nel cuore, forse.. Ti dividevi!

ANNA

(*vivamente*). No! No!

CARLO

(*smanioso, prostrato*). Che crollo! Neppur mia madre avrebbe saputo

farmi credere a tale infamia! Invece! Sono stato cieco: ti credevo mia... mia... anima e corpo! E ti ho lasciato impadronire di me in maniera da non...

(ANNA, *singhiozzante, a mani giunte, facendo atto di voler parlare*).

CARLO

(*c. s.*) Zitta! Zitta! E vorrei farti parlare ancora, a lungo, per sapere tutto, per sorbire altro fiele, per farne una grande bevuta!... No! Sta' zitta... So, ormai, so! Mi par di vedere anche la faccia di colui che non ho veduto mai; quella faccia diabolicamente soddisfatta, vicino alla tua che non poteva arrossire, che non arrossiva... perchè io ero quì, lontano, fiducioso cieco, innammorato come non ero stato mai!... Vivevo sicuro: ero felice... ti sentivo nel sangue, vicina, come ieri... come adesso.

ANNA

(*con gioia mal celata*). Come adesso?

CARLO

(*sorpreso, sfinito*). Ho detto così?... (*pausa*). A una certa età, non sappiamo staccarci facilmente dalle nostre abitudini!... A una certa età, che disgrazia non poter spezzare così (*facendo l'atto*) ogni legame di affetto con le persone indegne; non saper trionfare della vigliaccheria del cuore!... Mentre tu raccontavi, io vedevo, indovinavo tutta l'infamia e quì... (*indica il cuore*) quì... intanto ti scusavo... quasi ti perdonavo... insensatamente... vigliaccamente, senza sapermi spiegare perchè avevo più compassione di te che di me e della creatura che... (*si arresta, quasi fuori di sè*). Che infamia!.. Dio! Dio!... Che orrore!...

ANNA

(*con vivo accento di sincerità, con somma dignità*) - No! È tua! È tua!... È l'unica cosa sacra che mi lega a te senza farmi arrossire... È tua! Di me.., pensa tutte le infamie... Merito ogni offesa... Ma... per carità, Carlo, non arrivare a pensare una cosa mostruosa! La creatura che attendiamo è sangue tuo! (*accasciatissima*) La mia abberrazione di un anno fa, di quell'ora... di quel momento, non deve, non può toglierci l'ultima gioia che ci rimane! Di me pensa qualunque altra infamia, ma non questa... non questa!...

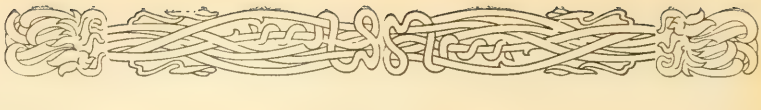
CARLO

(*guarda* ANNA *che lo fissa sicura di sè*). Ti credo! In questo momento non puoi mentire!... Ti credo!.. Il resto, però, è irreparabilmente distrutto!... Ci dibatteremo sotto la nostra rovina, chi sa per quanto tempo!... Per tutta la vita!... Ma saprò amare l'odiosa catena che mi torturerà le carni!... Vedrai!... Sarà felice lei, almeno, la nostra cara creatura!... Non abbiamo più altro, ormai!... Era troppo bello il mio sogno!... Troppo bello!...

(*esce agitando le mani con aria di costernazione, mentre* ANNA, *ritta presso la tavola, a capo chino, rimane annientata*).

CALA RAPIDAMENTE LA TELA

Adelaide Bernardini



LE NEZ DE CYRANO

Depuis quelques instants, j'avais soufflé ma bougie, et je dormais tranquillement, quand tout à coup la porte de mon appartement s'ouvrit avec fracas. Effaré, je me dressai sur mon séant. La chambre était plongée dans l'obscurité — Une bûche, sur les chenets, achevait de se consumer, projetant sur le tapis des lueurs intermittentes.

A travers les carreaux, le clair de lune se reflétait dans la grande psyché placée au pied de mon lit, et tombait d'aplomb sur une forme mystérieuse qui, vêtue d'un justaucorps de buffle, les jambes emprisonnées en de hautes bottes armées d'éperons formidables, le manteau sur l'épaule et le feutre empanaché sur l'oreille, une main caressant la garde de la longue rapière suspendue à sa ceinture, me regardait fixement.

— " Bonne nuit, ami ! me cria ce singulier personnage, avec l'accent sonore des enfants de la vieille Gascogne.... Eh ! *sandiou*, ne me reconnais-tu pas? "

Comme il prononçait ces mots, je vis sous son chapeau s'allonger l'ombre d'un probiscis énorme, qui retombait presque sur sa bouche et de chaque côté du quel se dressaient deux fières moustaches. A ce signe indubitable, je constatai l'identité de mon étrange visiteur. Un tel nez ne pouvait appartenir qu'à Polichinelle, ou à...

— " Le sire de Bergerac !... " balbutiai-je.

— C'est moi-même, répondit l'ombre avec un gracieux salut de cœur. Je sais que tu es l'un des rares originaux qui me lisent encore, et en qualité d'ami, je viens te demander un service.

— Disposez de moi, mon cavalier.

— Il s'agit de m'indiquer l'adresse de M. Coquelin.

— Cela me parait assez difficile, car il voyage beaucoup pour le moment, mais.... qu'en voulez-vous faire ?

— Je veux lui envoyer un cartel.

— Un cartel, à Coquelin? Et! pourquoi donc? c'est l'homme du monde le plus charmant....

— Il m'a personnellement offensé.

— Comment cela? demandai-je, fort inquiet de voir la fameuse Colichemarde toute prête à sortir du fourreau.

— *Cap dé diou!* tous les jours il insulte mon nez! Il le calomnie d'une façon abominable.

Cyrano s'avança vers ma table de nuit, où reposait un vieux volume contenant ses œuvres complètes, orné d'un portrait authentique de l'auteur gravé sur cuivre.

— Ce comédien n'a même pas pour excuse l'absence de documents, reprit-il, de sa voix de clairon, en ouvrant le volume. Regarde-moi un peu le nez de cette image dessinée d'après nature. Il est recourbé comme un bec d'aigle... ce que les Italiens nomment " il naso ducale „... C'est celui de César... exagéré. Et, qui sait, *mordiou*, si en d'autres temps, sous d'autres cieux, je n'aurais pas été un autre César?... En tout cas, il est noble, quoique grotesque, c'est l'appareil olfactif d'un gentilhomme de race... En dépit du sentimentalisme éthéré que m'attribue M. Rostand, il m'a valu plus d'une bonne fortune, car tu connais la réputation des grands nez auprès des dames... Eh bien, *ton* Coquelin s'exhibe partout sous mes habits, avec un nez *en l'air*... Un véritable nez de paillasse ou de gobe-mouches... Il calomnie le mien dans toutes les capitales de l'Europe.

— Ce n'est pas sa faute, messire, interrompis-je avec timidité. Coquelin ne peut changer la forme de son appendice nasal, non plus que, en votre temps, il ne vous fut donné de raccourcir le vôtre. La nature l'a doué d'un nez retroussé, celui de Scapin et de Mascarille. Aussi fut-ce dans ces rôles qu'il commença de triompher à la Comédie. Quand, pour jouer Cyrano, il lui fallut l'allonger, il le fit instinctivement en suivant la forme du sien... Peut-être, en le rabattant sur sa bouche, aurait-il bouché ses propres narines et diminué l'éclat de sa voix...

— N'importe! Ce nez en trompette constitue un mensonge, une absurdité, une insulte à l'Histoire, cria le Gascon, de plus en plus irrité... car le mien est aussi célèbre que celui de Cléopâtre, dont la forme faillit changer la face du monde. Regarde-le. Il ressemble à une proue dont je suis le navire. Partout où je vais, il me devance; il a l'air de crier à tous: " Faites place à mon maître, ou sinon gare! „ Cyrano de Bergerac ne *pouvait* avoir un nez semblable à celui que

Coquelin me prête !... Il ne se trouvait donc pas un physiognomoniste, dans tout son entourage, pour l'en avertir ?... Rostand lui même...

— De grâce, mon cavalier, épargnez M. Rostand ! De nos jours, les auteurs sont bien forcés de compter avec les exigences de leurs interprètes. Ignorez-vous donc ce qui se murmure tout bas ?... que pour faire monter son œuvre, le poète dut s'engager à payer les frais de décors, en cas d'insuccès... Ce fut seulement vers la centième représentation, quand la pièce fut lancée, che l'affiche *avoua* qu'elle était écrite en vers. Auparavant, on ne l'osait point, de peur d'éloigner le public !

— *Cap dé diou* ! Sommes-nous tombés si bas ?

— Voilà, baron, où nous en sommes, avec Messieurs les directeurs de théâtre. Quant au faux nez de Coquelin, résumai-je, il est maintenant trop tard pour protester. Si votre ombre apparaissait sur la scène avec son véritable nez, le public ne vous reconnaitrait plus.

Cyrano proféra un effroyable juron du temps de Louis XIII, un juron dans lequel le diable, l'enfer et la damnation se confondaient agréablement, puis, enfonçant d'un coup de poing son feutre sur son nez, il disparut brusquement dans la lueur spectrale de la psyché.

A ce moment, le tintement de la pendule qui sonnait minuit me réveilla, et rouvrant les yeux, je m'aperçus que j'avais fait un songe.

Achille Melandri

TEATRI POPOLARI

Mi fu dato leggere od udire parecchie volte, che i disegni più grandiosi, i più arditi tentativi di teatro popolare sono caduti miseramente in Europa, senza quasi lasciar memoria per il pessimismo degli intellettuali i quali nella indifferenza delle classi operaie scorgevano l'impassibilità di queste ad assurgere alla comprensione dell' arte nelle sue molteplici manifestazioni e tanto meno dell'arte drammatica.

Ma la causa, più ancora che nella mancanza d' istruzione del popolo, nella deficienza di educazione civile deve ricercarsi nei criterii o falsi od esagerati o partigiani di coloro che quei tentativi hanno organizzati. Molte discussioni e sui libri e sulle riviste e nei giornali; molto sfoggio di erudizione, molte proteste di disinteressato amore alle classi lavoratrici e nessuna conoscenza dell'anima popolare, non la percezione esatta d'un teatro capace di strappare i ceti così detti inferiori ad antiche e poco civili abitudini; di interessarli, iniziarli alle gioie pure dell'arte coi mezzi più semplici, seguendo un criterio di lenta, ma sicura, ma durevole elevazione intellettuale.

Invece qualcuno s'era ficcato in testa di far rivivere ai nostri tempi, così pregni d' eroismo, la tragedia greca; altri rivolgevano un tenero sguardo ai santi misteri e altri ancora dimentichi della venuta di Molière e di Goldoni avrebbero rivissuto volentieri qualche ora in compagnia dei Frères de la Basoche o degli amici di Carlo Gozzi. Coloro poi che riconoscevano essere necessario fermarsi alle produzioni drammatiche contemporanee erano divisi riguardo al genere che si dovrebbe preferire e che meglio si adatterebbe al gusto dei nostri operai.

Nessuno è partito dal principio che appunto questo gusto non esiste od è depravato e che sta a noi di crearlo, d'imporlo pazientemente, sottoponendo al nostro pubblico, oggi il dramma sociale — il più sem-

plice, il più vero, nel quale egli vive, si dibatte, lotta ogni giorno e che quindi è maggiormente capace di sentire e di comprendere — : domani quel dramma storico che va da Dumas a Sardou, a Pietro Cossa o ad Edmondo Rostand — il quale può contribuire a formargli un concetto, sia pure embrionale o schematico dei costumi, delle grandezze del passato — ; infine arriveremo a fargli gustare le finezze squisite dei drammi psicologici e dei simbolisti ove si sprigionano tutte le più delicate vibrazioni dell' anima umana più raffinata e si combattono battaglie di pensiero, di ideali purissimi, di suprema poesia, che oggi solo i cosidetti temperamenti superiori possono gustare.

Le istituzioni oggi esistenti che si avvicinano ai teatri popolari e possono quindi sotto certi aspetti contentarci, hanno infatti seguito questo criterio, ed hanno trionfato senza sottostare a difficile, lunga, strombazzata incubazione.

In Francia il famoso teatro libero di Antoine, dopo aver fatto tanto scalpore, dando risultati meschini anzichenò, ha finito si può dire, per addormentarsi placidamente quantunque fosse patrocinato da un uomo di grande ingegno, un forte artista, un direttore di primo ordine. Ma gli scopi che il teatro libero si prefiggeva — ottimi e nobili del resto — interessavano solo una piccola parte, quella intellettuale della metropoli francese (*).

Invece nella stessa Parigi, la capitale dei Caffè *Chantants,* dei *Vaudevilles* dove ha potuto acquistar fama e fortuna la bella Otèro così benignamente accolta giorni fa dai pubblici italiani, Maurice Bouchor, con la collaborazione di Herij Régnier, per far conoscere, comprendere, ammirare da tutti l'opera dei grandi classici francesi, ha modestamente aperto una sala ove illustra colla scorta di un fervido e brillante ingegno, di una coltura straordinaria, letture dell'*Orazio,* del *Sinnia,* del *Poliuto.* Ebbene, l'opera dello scapigliato poeta dalla dissipata gioventù ora convertito al misticismo, riesce grandemente proficua e le sue letture sono sempre affollatissime di quel pubblico operaio cui egli specialmente voleva rivolgersi. E nello stesso tempo egli aiuta come autore l' incremento della coltura drammatica popolare con splendidi squarci di poesia drammatica come quella " Musa e l'Operaio „ tradotta in italiano da Lorenzo Stecchetti.

La Spagna che forse a torto siamo abituati a non considerare per nazione capace di farsi iniziatrice di cose nuove ed ardite tanto nell'arte che nella politica, non ha, è vero, alcun te tro popolare isti-

(*) Il Marangoni vorrà scusare la *Rivista* se non fa suo il giudizio ch' egli esprime circa i risultati del teatro d'Antoine, il quale crede assolutamente vivo desto e benemerito alla moderna arte teatrale francese.

tuito con iscopi precisi ma gli spettacoli che il popolo frequenta sono ottimi sia dal lato artistico che educativo per il vero apostolato di autori come Echegaray, Guimera, Codina e parecchi altri interpreti sinceri, appassionati, poderosi dell' anima popolare.

In Italia i teatri dialettali — il Veneto, il Piemontese, il Milanese, il Napoletano — che hanno origini prettamente popolari sono riusciti in qualche epoca a contendere vittoriosamente alle compagnie pubblici ammazzatoi ed ai circhi equestri il cosidetto gran pubblico: I suoi tempi aurei ci hanno dato glorie vere e purissime come Gallina, Selvatico, Bersezio, ma pare che la sua fortuna sia irreparabilmente finita. Mancato ogni appoggio delle classi abbienti. desertati gli autori che hanno preferito dare fischiatissimi lavori alle scene nazionali anzichè ottime commedie in dialetto, non valgono gli sforzi del buon Benini a Venezia e nemmeno quelli di Edmondo De Amicis e Giuseppe De Abate a Torino a rinnovellarlo: Il teatro dialettale è ormai destinato a vegetare.

Altra speranza è stata un giorno per noi la filodrammatica, quando fioriva in Milano l'Accademia dei filodrammatici che ebbe a maestri Giuseppe Giacosa prima, poi quell'impeccabile artista che si chiama Luigi Monti.

Ma l'accademia è morta pure per mancanza di *vil metallo* ed i filodrammatici si sono sbandati in tutti quei circoli e circoletti pullulanti in ogni più o meno importante centro artistico, vere conventicole di piccole anime ambiziosette senza scopi e direzione.

Quì ognuno vale per lo meno Ermete Zacconi: c'è il commesso di studio, lo studente, la sartina, il genio incompreso, il cameriere e qualche volta anche il lattivendolo, ma siccome nessuno di costoro segue intendimenti d'arte ben fondati e siccome la loro unica preoccupazione è quella di emergere, succedono sempre scene divertenti. Ogni volta che si tratta di rappresentare un lavoro nuovo, ne trovate venti che aspirano alla parte del protagonista e tre o quattro che si offendono ed abbandonano l'opera perchè si è loro affidata la parte troppo esigua del servo o della cameriera, E poichè a volte accade essere l'adirato misconosciuto un cameriere autentico, è gustoso osservare come tenga a volte in basso conto la parte che la propria classe recita sulla scena e quindi anche nella vita. Quando poi si arriva sul palcoscenico, ognuno sente più forte l'invidia della gloria dell'altro, ognuno cerca con ogni sforzo il plauso sospetto di parenti ed amici riuniti nella sala, ognuno corre, felice, al sorriso della clorotica e romantica signorina del cuore che giù nell'angusta platea socchiude voluttuosamente gli occhi sognatori mentre l'amico glorioso viene a cogliere gli allori in applausi — nu-

driti e sinceri com'altri mai — per aver profanato qualche capolavoro dell' arte drammatica internazionale. Così il buon popolo — e riesce impossibile dargli torto — riede volentieri ai cavalli ammaestrati ed alle lotte di Paul Pons, di Montagna e di Milo che almeno possono con pieno diritto chiamarsi dei *forti artisti.*

Questo mentre il sognatore, l'edificatore purissimo del teatro di Albano abbandona la super umana impresa per unirsi ad Antonio Fogazzaro nel più modesto fine di ridar vita al Teatro Olimpico di Vicenza e mentre Ermete Novelli attende altre ufficiali decorazioni per la gran Casa Goldoniana. Non occupandomi di questi progetti che non potranno avere carattere popolare, voglio accennare ad un minuscolo, modesto tentativo che si compie a Milano nel circolo " Arte Moderna ", frequentato unicamente da operai, ad ingresso semigratuito, che par acquistare grado a grado simpatie ed importanza. Vi si rappresentano con cura e successo drammi sociali, tentativi di giovani d'ingegno ed anche lavori del repertorio contemporaneo scelti con criterio d' arte da una commissione di chiari letterati. Mi si dice pure che una accolta di giovani, sempre qui a Milano, vada raccogliendo adesioni per stabilire un vero e proprio teatro popolare che avrebbe l'appoggio dei migliori ingegni d'Italia.

Essi meritano tutte le nostre simpatie, il nostro augurio più sincero, poichè sarebbe orgoglio per l' Italia essere prima a compiere questa opera così degna ed utile che purtroppo l'apatia generale rende tanto difficile!

Cesare Marangoni

Il Palcoscenico

Il "Mefistofele" di Mario Giobbe a "Milano".

Tutti qui a Milano aspettavano con curiosità ed interesse il nuovo dramma del Giobbe, il *Mefistofele*, già da tempo annunziato. Tutto il pubblico intellettuale ed elegante delle prime rappresentazioni s'era dato convegno per la *première* alla *Commenda*. Il teatro, dove la compagnia Maggi furoreggiava co' scintillanti drammi di cappa e spada, era fiorito di bellezze, intente, avide di suggere traverso la malìa del buon verso italiano la profondità e la terribile solennità dell'immortal dramma tedesco. Ma é doloroso anche dover constatare che, se grande fu l'aspettativa, la delusione del pari fu grande.

Il metter la mano sur un capolavoro qual'è il *Faust* del Göethe è già di per sè stesso un atto sufficientemente temerario, tanto più che abbiamo davanti la felicissima riduzione del Boito, il quale rese mirabilmente in succinta lirica vestite lo spirito e i simboli del poderoso dramma goethiano.

Mario Giobbe è pure eletta anima di poeta: s'egli non avesse nel suo attivo squisiti luminosi gruppi di liriche originali, basterebbero ad attestarlo i forbiti armonici martelliani del *Cirano* dall'onda ricamente fluida, dal giro sapiente, che rivaleggiano con la dolcezza musicale e la formale venustà del testo francese.

Ma stavolta egli a troppo ardua e audace impresa si accinse e nella lotta fu sopraffatto, fu vinto. Faust non è Cirano, Göethe non è Rostand: è uno di quei giganti con cui non si scherza. Il bel martelliano impennacchiato e sonante non salva una scena male impostata, nè vale a mascherare la povertà delle trame, i mali espedienti e ripieghi del drammaturgo imperito.

Che cosa del Faust goethiano s'è conservato o trasfuso in questo *Mefistofele?* Tutto è alterato, stroncato, tradotto e ridotto di maniera. Nè in Faust, nè in Mefistofele, nè in Margherita riconosciamo più i tipi creati dal grande poeta tedesco: Faust, un amatore tetro e morboso, Mefistofele un volgare galeotto, Margherita una maniaca dai furori e dalle nenie eterne, e tutti in fondo verbosi, enfatici, declamatori, dialoganti o monologheggianti all'infinito. La scena del carcere è d'una lunghezza opprimente, disgustosa. Margherita piange, grida, prega, delira per tutto l'atto

in un monologo, dove le stesse idee, le stesse evocazioni, le stesse parole ricorrono continue, insistenti, noiose.

L'imperizia scenica dell'A. si rivela nell'artificiosa architettura di scene che si svolgono fra le quinte, di modo che tu vedi personaggi muti su la scena e odi lunghi dialoghi interni di personaggi invisibili, che tu indovini solo perché ti è troppo noto il dramma ed il suo svolgimento. Dopo il duello, che pur accade internamente, Valentino vien portato in chiesa ferito, morente ed è egli solo che parla e parla e parla e non finisce mai di imprecare con abbastanza plateali apostrofi contro la sventurata sorella che singhiozza e si dispera e gli spasima ai piedi. Troppo si risente la ricerca forzata dell'effetto ed è ciò anzi tutto che nuoce all'armonia, alla vita e alla vitalità del lavoro.

Così il poema drammatico di Göethe, sostanziato di filosofia profonda, appare qui spogliato dell'elemento filosofico e ridotto alle proporzioni di un dramma passionale, ma diluito per scene interminate, per cinque lunghi atti in cui l'azione mai progredisce di un passo. E come corollario la logomachia del Vecchio e di Mefistofele, nella quale vorrebbe essere adombrata l'intima ragione drammatica del lavoro, ma in cui non ci ferma e scuote che il verso, il quale, invero qui si rialza più gagliardo e squillante.

E perchè poi fondere Göethe e Marlowe? Può l'uno essere all'altro impunemente avvicinato? L'arte sovrana di Göethe non è passibile di immistioni, riduzioni, rifacimenti. Modificare o rimaneggiar comunque quel ch'ella ricreò e improntò di sigillo immortale è irriverenza e profanazione.

Imagino che questo, dopo subita la fatal prova, riconoscerà il Giobbe stesso, nel cui forte e bello ingegno poetico io credo, il Giobbe che, a una maggior perizia del teatro e a un più sicuro intuito degli effetti scenici unendo la invidiabil freschezza delle sue ben temprate facoltà liriche, bene potrà darci il dramma organico, originale, degno di lui che ha vivo senso d'arte e fine magistero di poesia.

Milano.

Giovanni Vaccari

" La figlia di Gianni „ di Alfredo Oriani all' " Arena del Sole „ di Bologna.

Alfredo Oriani ebbe il battesimo d'autore drammatico lo scorso anno all'*Arena del sole* con *La logica della vita*, e in questi giorni lo stesso pubblico ha giudicato il suo secondo lavoro *La figlia di Gianni*. Il giudizio è stato sincero e severo.

Alla fine dei primi quattro atti gli artisti e l'autore furono evocati alla ribalta per tre volte. Dodici chiamate costituiscono una eccellente dimostrazione di ottimo successo; ma non sono sufficienti nel caso attuale a soddisfare pienamente l'autore. Alla fine del quinto una chiamata agli artisti e qualche contrasto.

Questa la cronaca della serata.

Gli applausi e le chiamate però spesso non attestano della bontà di un lavoro, come i fischi non provano il contrario.

Un giudizio formulato lì per lì non va mai esente da pecche.

E il pubblico, mi pare, non abbia detto chiaramente il suo parere.

E perchè questa incertezza?

⁂

La figlia di Gianni è dramma d'ambiente e di passione. L'episodio amoroso vi si innesta non sempre armonicamente.

I due protagonisti principali fanno l'effetto di due fiori esotici eretti in un prato della nostra campagna. Sono due sentimentali che si agitano fra una turba di gente pratica spinta dalla febbre che domina, a chiedere alla vita migliori speranze.

L'azione del dramma corre dalla sera alla mattina. Sono soltanto dodici ore; ma nei cinque atti sembra passi una settimana.

Da parecchi giorni in un paese della Lombardia dura lo sciopero. Lo stabilimento che dava da vivere al paese è chiuso; e il padrone non vuol cedere perchè lo sciopero è ingiusto e disastroso per tutti.

L'operaio Gianni è il capo dell'agitazione. E sua figlia, Giuliana, una eroina di fantasia, un fiore esotico, come più sopra ho detto, porta nell'ambiente operaio un profumo di virtù. Essa, che ha perduta la mamma, sorregge col suo lavoro il vecchio nonno e due piccoli fratelli, che il padre ha avuto da altra donna.

E l'ambiente qui si presenta riprodotto con sincerità.

Ma questa figlia del popolo ha sentimenti generosi.

L'anima sua si schiude all'amore per un uomo, pel padrone, e lo vuol salvare perchè, come lei, lo sa infelice.

Si minaccia dagli anarchici di dar fuoco alla fabbrica e la figlia di Gianni corre ad avvertire il padrone.

E nel secondo atto, facciamo la conoscenza di questo signore che vive separato dalla moglie, la quale gli ha lasciato un bambino, che egli non crede sia suo figlio.

Questo proprietario, non ha la visione della lotta economica, lo dice lui, non si sente chiamato per le battaglie fra capitale e lavoro e da pessimista lascia che la rovina lo annienti.

La discussione che avviene nel suo salotto è condotta abilmente. L'Oriani presenta l'attrito fra le due classi con serena obbiettività; ma quando i dramma viene a rimorchiare i personaggi, la visione del quadro si annebbia.

Giuliana è corsa dal padrone; lo ha messo in guardia contro gli incendiari che sono arrestati. Questo nobile slancio di generosità lo colpisce, e nasce in lui più che un senso di gratitudine verso Giuliana, un tenue affetto, che va a mano a mano ingrandendosi.

Quando la fanciulla ritorna nella notte alla propria casa è impaurita, ma

serena. Sa d'aver compiuta un' azione onesta e ciò le da coraggio contro ogni maligna insinuazione.

All'annunzio del tentativo d'incendio fallito, alla nuova dell'arresto degli incendiari, nella casa di Gianni scoppia la rivolta. C'è una spia e bisogna colpirla.

Gianni non ascolta le severe parole del padre che gli dice d'esser stato lui a mandare Giuliana dal padrone; e scaccia la figlia che ripara di notte presso la famiglia di un dipendente del padrone, e non vuol saperne dell' innamorato che essa non ama.

E nella casa de' propri dipendenti il padrone va a salutare e a ringraziare Giuliana. La scena dà luogo dopo non poche reticenze, a un vero duetto d'amore, naturale e logico del resto, ma che ci allontana dalla grande battaglia che si combatte fra capitale e lavoro.

Nell'ultimo atto il padrone dice agli operai, che si sono recati da lui per tornare al lavoro, che ormai egli è rovinato e che non può aprire lo stabilimento. Egli partirà solo. Vorrebbe con sè Giuliana, ma questa lo saluta per l'ultima volta dicendogli che il suo posto deve essere presso il nonno e i piccoli fratelli.

Esce e l' arma degli anarchici la colpisce in pieno petto. Hanno uccisa la spia.

Portata sulla scena spira nelle braccia del padrone.

I più severi durante la rappresentazione dicevano che questo è romanticismo di trent'anni fa. Parola troppo elastica questa e che dice ben poco.

Certo fra la riproduzione dell'ambiente e la visione dei due protagonisti vi è molto disquilibrio: ma è doveroso il riconoscere che la concezione nelle sue linee generali non manca di consistenza. Il movimento scenico dà vita ai personaggi e l' interesse non viene mai meno. E di questo si deve tenere calcolo, anche quando nella conclusione si rimane incerti.

E poi questa incertezza non sarà forse voluta dall' autore ?

L' interpretazione è stata lodevolissima,

Ines Cristina ha dato al personaggio di Giuliana tutta la grazia della sua persona e la passione della sua recitazione.

Ottimi il Zacconi, il Dominici, il Rossi.

Bologna, luglio.

Antonio Cervi

La " Nemea „ di Ernesto Coop al " Bellini „ di Napoli

Giunta anche fra noi, questa piccola opera di Ernesto Coop, vi ha trovato accoglienze cordialissime. La frequenza degli applausi e i tre *bis* richiesti dagli spettatori del nostro *Bellini* consolidano il successo della *Nemea*, già favorevolmente giudicata in altre tre città italiane.

Il Coop, dopo il fosco dramma d'adulterio e di rimorso, che volle rive-

stire di note con la *Teresa Raquin*, ha mutato rotta. E dal naturalismo zoliano è passato al classicismo antico, per ritemprare nella limpidezza di una pura ispirazione la sua vena romanticamente torva. Il dolore, l'amore, il sacrificio, quando distendono la loro ala ora azzurra ora nera nel cielo dell'Ellade, hanno sempre qualcosa di pacato e di composto. Il nome stesso di certe cose esercita talvolta una misteriosa suggestione sul cuore e sul cervello degli uomini. Il librettista Antonio Menotti-Buia non ha preteso certo, con l'atto unico della *Nemea*, fare rivivere le forme della poesia e il contenuto drammatico d'un teatro che ha avuto Eschilo per antenato. Ma, aggiungendo a un episodio pastorale la complicazione d'una ingenerosa vendetta e d'una perfida accusa, la quale conduce al doppio sacrificio di due amanti, uno dei quali pel bacio della sua donna rinunzia all'armento ch'è tutta la sua sostanza, dopo un ingiusto responso dei numi, e l'altra vota la sua verginità inutile al culto di Diana; drammatizzando, dicevo, un semplice idillio — come praticò il Boi o per la leggenda d'*Ero e Leandro* — il Menotti-Buia ha offerto al musicista una doppia tavolozza: i colori per la dipintura semplice dell'episodio d'amore e quelli per fornire d'uno sfondo più austero e più efficace l'idillio iniziale.

Il Coop, pur serbando alle linee complementari una proporzione giusta, sì da non eccedere i limiti del genere e il modesto disegno generale, è riuscito assai meglio nel ritrarre il puro sentimento che anima l'episodio, anzi che nel crearvi attorno il contrasto drammatico, per cui si muta in cordoglio la gioia amorosa delle prime scene.

L'aria del soprano, il duetto d'amore, la romanza del tenore sono tre brani ben pensati, ben condotti e anche melodizzati con gusto e con efficacia. La scena d'amore, dalla frase piacevole e limpida, è strumentata con sagace vivacità, con un adatto movimento ansioso, che, senza gravar le voci, dà, specialmente al quartetto d'archi, un risalto lirico riuscitissimo. Più indeterminato e gentile, ma non così bene inquadrato, è il brano del tenore, il cui accompagnamento d'orchestra risente d'un tipico carattere antico, che in quella situazione diventa doveroso.

Quanto alla drammaticità, onde a un tratto è investito il tenue tema, il Coop ha temuto l'esagerazione e ce ne ha dato l'accenno più che il compiuto sviluppo. Qua e là m'è parso di sentire qualche nota o qualche colorito verdiano dell'*Aida*, ma non era che un breve riflesso, per affinità di situazione. Non manca nè pure qualche spunto del Boito, ma tutto ciò è incidentale. E il Coop, che è riuscito a far della musica piacevole e decorosa, se non ne ha scritto dell'originalissima, non ha, a dir vero, saccheggiato nessuno, e s'è mostrato un musicista dalla preparazione eccellente, dall'intuito teatrale notevole e dal gusto irreprensibile.

Saverio Procida

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Rassegna (La) Internazionale —, Anno III. Vol. X. fasc. I. 1° Luglio 1902 - Roma.

" Teatro Italiano „ : Vincenzo Morello. (Con la solita chiarezza, se non con la desiderata esattezza, l' egregio pubblicista dedica un suo studio al teatro italiano, quasi dalla sua origine sino ai giorni nostri. Sono accenni rapidi, fugaci che conducono a qualche oblio non insignificante, a qualche lacuna di non lieve momento, e a una conclusione lieta. Lo studio s' inizia con la solita arbitraria affermazione, che il teatro nostro, mancando di continuità nella sua evoluzione e di alcuni caratteri essenziali, non ha tradizione. Tutto ciò, dunque, che è stato fatto, se non dalla sua origine, almeno dal '500 ad oggi, non conta nulla per molti di coloro che ogni tanto, scambio di altre ponderose occupazioni dell' intelletto, dedicano qualche loro cura al teatro della nostra nazione ; mentre, con pubblicazioni e studi recenti, è stato dimostrato, che, nonostante le divisioni politiche e le diversità etnografiche del *bel paese*, il teatro nostro ha sempre camminato progredendo, arricchendo, fino a gareggiare, in oggi, con quello di altre nazioni, sempre rimaste unite, sempre in possesso di *ambienti* d' osservazione, sempre pronte a curarne, a eccitarne., a proteggerne lo sviluppo.

Alla produzione italica sono stati opposti, come storicamente è stato dimostrato, molteplici e svariati ostacoli, dai comici cosiddetti improvvisi, dalla commedia dell' arte, che pure ha dato prova dell'esistenza di una ricchezza d' ingegno inventivo e intuitivo negli uomini di teatro d' Italia, al capocomicato, responsabile maggiore di tutte le jatture dalle quali è stata felicitata la produzione nostrana. Con tutto questo, da esami rigidi, è sempre risultato che dalla sua origine ad oggi, il teatro italiano ha sempre progredito, si è tenuto sempre desto nella sua continuità ascensionale, ha sempre combattuto con onore contro immense, vergognose avversioni di governi, ha provato di non interrompere, nè meno per un minuto, la sua evoluzione sensibile e benefica ; le quali cose tutte, o solo alcune di esse, costituiscono bene la sostanza e la vitalità d' una tradizione tra le più rispettabili. Il teatro italiano, come è stato dimostrato in uno studio sul capocomicato apparso in questa *Rivista*, non è decaduto mai, nè ha mai soltanto attraversato periodi di decadenza ; bensì ha sempre subito, per dirla

con una brutta parola moderna, o ritornata di moda, dei boicottaggi! Il Morello non dà alcuna importanza a questi periodi tristi di prevalenza affaristica e camorristica, anzi non vi si ferma nemmeno.

A sentir lui, come tanti altri, parrebbe che ai commediografi d'Italia non sia mancato mai il più dovizioso e leale degl'incoraggiamenti. Ed è veramente strano che dall'attenzione di uomini di studii possa sfuggire il boicottaggio cui nella metà del secolo XVIII è stato vittima persino Carlo Goldoni!

Neppure con Goldoni si trovava pronta una produzione per fare a meno di quella straniera, come base dei repertorii nostri? Era possibile questo? No, certamente. Eppure questa nefandezza registra la storia del teatro d'Italia, e da questa solenne tristezza ha tratto la sua origine il capocomicato italiano con certo Giuseppe Lapy!

Queste piaghe non dovrebbero sfuggire agli storici del teatro nostro, nè è possibile parlare o scrivere d'esso senza basarne la critica sulla sua storia! Ma, purtroppo!, del teatro italiano, o non si parla, o quando se ne scrive, anche dai migliori, si dà libero sfogo sempre all'inesatto, spesso all'arbitrario.

E che sia così, ce ne offre un saggio il Morello. Egli che attorno a Goldoni doverosamente s'intrattiene per studiare la produzione teatrale del tempo del gran dipintore e fecondo e geniale della natura, dimentica Vittorio Alfieri, che del teatro nostro, storicamente e artisticamente, è pietra miliare ampia e salda! E quando s'ingolfa nei primi anni del secolo XIX addirittura non dedica una parola, nè uno sguardo a quel periodo felice della produzione italiana, che s'inizia col citato secolo e si chiude col 1830 o giù di lì; periodo fecondo e sorriso dal genio dell'arte, che potè combattere e potè vincere contro tutte le barbariche mene della produzione straniera e la relativa imposizione per gli effetti della speculazione teatrale, sempre insidiosa e malvagia nel nostro paese, da Cuneo a Siracusa; periodo che si fregiò di nomi insigni, dal Sògrafi al Giraud, ch'ebbe nel coturno apostoli nobili e forti, quali il Niccolini, e via, via tutta una falange di produttori arditi, fecondi, geniali, disinteressati. Senza lotte in tal segno cospicue, si poteva vincere, si poteva giungere ove si è giunti, cioè nell'ambìto momento di poter gareggiare con le nazioni più favorite in fatto di teatro, da istituzioni di Stato e da civili consuetudini di pubblici?

Il Morello ha però ragione quando chiama “ torbida, affrettata, agitata „ quella produzione che ha dato vita e nome a tutto un periodo del teatro, cosidetto “ patriottico „, ma anche in questo v'è da discutere.

Il teatro patriottico è servito al teatro, dirò così, normale, come arma di difesa; esso combattè eroicamente tutto quel periodo, dal 1830 al 1850, che quasi fu infestato dai peggiori drammi e drammacci del repertorio straniero. Da questo punto, cioè da Paolo Ferrari in poi, il Morello mostra di riconoscere il continuo progredire del teatro nostro, anzi, il che noto con piacere, mostra di esser lieto della vicenda artistica trionfale, ond'esso è protetto ai giorni nostri.

In questa parte del suo studio, il Morello profonde maggiori giudizii, ch' io gli rispetto, pur non trovandomi d' accordo con lui in parecchi di essi, e specialmente in quello nel quale egli riassume l'opera drammatica di Marco Praga. Un uomo della coltura e della sagacia del Morello, sia pure in tema d' influenze e non d' imitazioni artistiche, ancora una volta ripete l'errore di ritenere la *Moglie ideale* una felice derivazione della *Parisienne* di Becque! Ho presente il lavoro francese e quello italiano, e ancora una volta mi chiedo, dove sia il germe nell'uno che abbia dato vita e vigore all' altro? Marco Praga, in breve volgere d'anni, con una produzione non ricchissima, ma resistente, ha dato due capolavori al teatro nostro, appunto con *Le Vergini* e con *La moglie ideale*, che sono venute al mondo prima delle *Rozeno*; chi ha al suo attivo cifre simili, ha diritto al massimo dei rispetti umani, e l'arte che già gli deve molto, ha il dovere di guardare verso di lui con delicato ossequio e con sicura, lusinghiera aspettazione.

E prima di finire, e ancor ripetendo che non mi credo in diritto di discutere i giudizii di Morello, desidero accennare a certi riassunti da lui fatti d' altra produzione, ad esempio, di quella di Bracco. Nel *Trionfo* e nella *Fine dell'amore*, egli vede quello che l'autore ha voluto mettervi, ma non l'approva. La cosa dà motivo a rintracciare quel canone di critica per il quale, non è lecito esaminare un'opera senza mettersi dal punto di vista dal quale l'ha guardata il suo autore; ma qui dovrei dar luogo ad un dibattito che non è nelle mie intenzioni, anche perchè ho molto rispetto del valore dello scrittore del quale ora riassumo lo studio sul teatro nostro. Senza questo rispetto, avrei voluto accennare anche all'influenza, che, secondo il Morello, l'Ancey avrebbe, tra gli altri, come Ibsen e Curel, esercitata su gli autori nostri. Lasciamo stare l' esattezza più o meno delle influenze esercitate su gli scrittori nostri da scrittori nordici e latini, ma voler dire che a questo sia giunto anche l'Ancey, un valoroso e simpatico esordiente, mi par troppo, e quindi non mi sento sicuro di sottoscrivere all'affermazione!

L' accenno dell' apparizione nel teatro di Gabriele d' Annunzio, e come Eleonora Duse si sia trovata a essere, sempre, l'auspice dei migliori avvenimenti del teatro italiano, appunto da Verga e D'Annunzio, è degno del tutto della penna forte e colorita di Vincenzo Morello, al quale, chiudendo questo riassunto, voglio modestamente fare osservare, che un articolo critico sul teatro d'Italia non è più possibile, senza ch'esso non sia basato sulla storia intima del teatro istesso. Solo così può risultare e con evidenza, come la produzione italica, nella sua viva legge di evoluzione felice, sia rimasta sempre all' altezza dei tempi, come abbia dovuto combattere contro mille obbrobriosi ostacoli prodotti ad arrestarne lo sviluppo, e, finalmente, come senza una casa propria, chè mai l' ha avuta dai nobili tutori delle sorti della sua nazione, non sia diventata figlia degenere del buon nome della patria!

Resto (Il) del Carlino —, Anno XIX. Numero 193. 12-13 luglio 1902-Bologna.

" Ermete Zacconi „ : Mariula. (Un articolo largo, sereno sul grande attore nostro lo dobbiamo alla egregia scrittrice che nel mondo dell' arte è nota sotto lo pseudonimo di Mariula, e del quale si pregia lo stimato periodico bolognese *Il resto del carlino*. Mariula esamina l' arte dello Zacconi sotto quasi ogni suo aspetto. Ne penetra l' essenza scientifica, artistica, umana, intellettuale, e viene, volta per volta, con concisione e con chiarezza, a dare le ragioni e i risultati delle sue indagini spesso nuove, sempre sicure. Affermato che si può dire oggi che Zacconi è l' arte drammatica e l' arte drammatica è Zacconi, come s' è detto che *Platon c' est la philosophie et la philosophie c' est Platon*, osserva che " ogni essere superiore che ambisca di fare superiormente una cosa deve discendervi da più alto ancora. Così forse Ermete Zacconi discese dalle sue possibilità tragiche alle insuperabili drammatiche non a caso, ma con sano divisamento. Egli che avrebbe potuto affermarsi tragico ammirevole, come infatti talvolta si addimostra, volendo rimanere specialmente attore drammatico e comico, riuscì supremo. Dotato della forza necessaria a esprimere l' alta maniera e il melodioso eloquio della tragedia, non vi si dedicò pertanto, e comprendendo con la chiara ragione, che nella tragedia non avrebbe forse raggiunto il vertice classico, si fermò là dove non ha rivali „. L' egregia scrittrice, non dice che cosa ella intende per tragedia e quati caratteri artistici debba avere un componimento teatrale per ritenerlo tragico. Dato però i suoi intendimenti moderni, possiamo credere ch' ella ritenga tragico un lavoro teatrale non pei suoi mezzi formali, cioè : " cinque atti e versi „, bensì pei fini sostanziali. La critica giudica Zacconi un *Otello* forte, audace, saldo. Questo giudizio, pressochè unanime oramai, non dice che Ermete Zacconi sia un attor tragico eccellente, quando il voglia? Se dunque è un attor tragico, egli non discende da questa sua qualità per sentirsi meglio in quella più agevole dell' attore drammatico e comico.

La ragione, ci permettiamo di fare osservare a Mariula, è un'altra, ed è la seguente : Che lo Zacconi, essendo il più sensibile interprete dei suoi tempi, e non ammettendo questi vecchi formalismi tragici, egli anima e colorisce tutte le figure che si sollevano in oggi, nell' arte di tutti i paesi, con vigore e forza rispondenti alla loro natura, che rifugge appunto dalle formalità, e s' intrinseca nella sostanza vitale, alla quale noi diamo nome di dramma dell' esistenza, non sapendo più parlar di tragedia, sembrando questa già assai lontana dalla nostra età. È dunque il tempo che s' impone all' anima sensibile del suo attore-interprete e non questo, secondo me, si preoccupa di percorrere questa piuttosto che quella via, e via dicendo. Ma facciamo un passo indietro e ripetiamo le parole di Mariula accennanti ai risultati che l' attore insigne ottiene sulla scena :

" L'arte di Ermete Zacconi non ha patria speciale. Sua patria è il mondo,

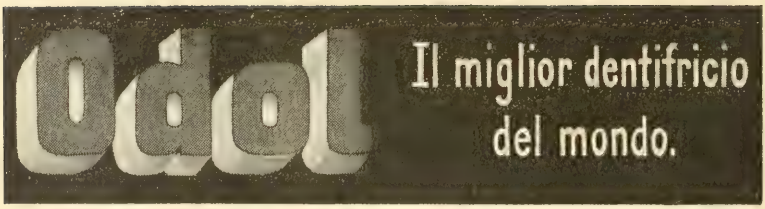
dove raggio d'intelligenza brilli; poichè dell'intero mondo dentro il suo cervello chiaroveggente, l'universale palpito pulsa.

" Questa sconfinata potenza espressiva dell'ingegno drammatico, multiforme e multanime di Ermete Zacconi, fa sì che egli fulga astro di primo ordine nella interpretazione di maniere diversissime, in tutte soggiocando e magnetizzando il suo pubblico, da qualsiasi nazione provenga, a qualsiasi limite di evoluzione intellettuale assurga.

" Egli che rivive sulla scena con evidenza stupefacente in innumerevoli corpi e in innumerevoli anime, parla quindi, agisce, pensa, soffre, gode, ama, muore, in mille modi, uno meglio dell'altro efficace, talchè sovente ammirandolo sbalorditi si è portati a chiedersi, quale sia in lui verità o finzione tanto la maschera dell'energico volto, la voce, il gesto, sono prodigiosamente all'altezza del palpito interno, per mezzo di essi rivelato „. Queste parole il cui significato a periodi la scrittrice spiega ampiamente e sotto i varii rapporti della loro essenza, attestano della lucidità con cui l'articolo in esame è condotto, così nel contenuto pregevole, che nella forma sobria e piena di senso d'arte.

Anche con preciso tocco, la scrittrice studia il miglior pregio dello Zacconi, di esser lui, cioè, il più rigido e colorito interprete della verità, e come in quest' interpretazione vasta e ardua, l'illustre artista sappia essere ardito e misurato, in modo da appalesarsi forte e cosciente nella sua non fugace ed autentica grandezza. Non è superfluo ripetere che l'articolo, del quale facciamo cenno in questa breve nota, è organico e bello.

g. d. m.



J. Emanuel

GIOVANNI EMANUEL

È stato detto che Giovanni Emanuel come artista abbia goduto il consenso della folla, alla quale è giunta sempre come una vera benedizione, la manifestazione della sua arte. Che cosa significhi, in questo caso, il godere del consenso della folla, nessun ha detto, ed ecco perchè l'affermazione mi ha trovato incredulo, anzi contrario. Non credo si sia voluto dire che il grande artista abbia trovato seguito e plauso in quella parte di popolo, che viene indicata quale folla, perchè meno progredita, più ingenua, meglio credula e primitiva.

E allora? Avviene a tutti gli artisti di presentarsi a più e più qualità di pubblici, e queste variano secondo il grado del teatro e l'importanza della città, in cui recansi a recitare. Il concetto dell'Emanuel era un'altro. Egli, in massima, preferiva il teatro ampio al regolare, per rendere possibili due cose: la rappresentazione di lavori dal concetto vasto e dalla linea solenne, e l'applicazione d'una tariffa di prezzi, assai mite, per rendere agevole al ceto di mezzo, l'accesso in teatro. Concetto giusto, democratico, nel senso aristocratico della parola, elevatamente umano e civile. Nel ceto di mezzo è tutta la miglior parte dell'intellettualità sociale: da esso traggono vita e opera le falangi migliori dei reggimenti scientifici, artistici e letterarii. Un aristocratico che voglia nudrire il suo intelletto, dice di volersi " im-

borghesire „ : un plebeo che voglia, e possa, elevarsi, volge i suoi passi verso di esso, come per salire verso un che di superiore, di meglio favorito da quanto la natura può offrire di ottimo: la coltura. Le migliori battaglie del pensiero e dell' azione, in tutti i tempi, sono combattute da uomini nati ed educati in quel ceto, non certo sorriso sempre dalla fortuna, ma costantemente riverito per quel che rappresenta: il terreno più fecondo in cui l' umano scibile possa spargere la sua semenza e coltivare con prodotto sicuro e rigoglioso, le sue vittorie, che sono le vittorie che il mondo conquista nel suo instancabile cammino verso il suo progresso ascensionale. Questa è la folla a cui parlava Emanuel, e se, chi ha largita l' affermazione, ha inteso di accennare ad essa, io vi sottoscrivo. Ma godere il favore di questa folla soltanto, purtroppo, vuol dire essere impopolare: e Giovanni Emanuel, eccezion fatta per due o tre momenti della sua vita d' attore, così in Italia che all' estero, anche in un estero lontano, è stato impopolare! A lui non affluiva la massa del pubblico, senza distinzione di caste e di classi; a lui accorreva la parte eletta del popolo; la migliore, ne convengo, ma non quella certo, che reca oro a manate, tanto da provvedere l' artista di palazzi, di ville e sontuosi pranzi e migliori, non rade orgie! Ed egli lo sapeva, lo ammetteva, non lo nascondeva, e cercava di favorire questa cosidetta folla a lui diletta, con sacrificarne meno che potesse la borsa. E questa prima affermazione ne ha resa possibile un' altra: che l' arte discende ai popoli per renderli migliori, eccetera, eccetera. Ancora si credono lecite nel tempo nostro queste puerili bestemmie. L' arte discende! Dove, quando, come? È il mondo che cammina, è la gente che avanza a passi di gigante verso le vette superbe e benefiche della scienza, e la folla che si evolve e rende degna del sorriso dell' arte, che sta lì, ove il destino l' ha collocata, in alto, in alto, nume tutelare di bene, *turris eburnea!* Certe affermazioni sono davvero insensate: per esse dovrebbe snaturarsi l' ordine delle cose create, uscire dalla loro orbita le sfere celesti, espandersi il caos nelle menti, negli atti, nello sguardo. E pure è così semplice parlare d' arte, è così dolce sentirne, è così modesto comprenderne: in questa semplicità, in questa dolcezza, in questa modestia, sono le ragioni più forti e più pure di quelle estasi, che le anime elette godono e, piene di esse, si corazzano contro tutti i sensi della più nauseante e rivoltante volgarità!

Abbiamo visto, a larghi tratti, a quale pubblico parlasse Giovanni Emanuel, la parola semplice, dolce e modesta della sua grande arte: come la sua popolarità fosse un mito. Avviene appunto questo, e

quasi sempre, a chi combatte per un nobile ideale. Esso sparge la buona semenza, ma non vive tanto per raccoglierne il frutto. La sua gloria e il suo beneficio stanno nei ricordi di chi rimane, che sono quelli di cui s' impossessa la storia.

⁂

Emanuel ci è mancato quando più viva ferve la lotta pel rinnovamento del palcoscenico italiano, quando più che mai si appalesa urgente il bisogno di scacciare i venditori dal tempio. La sua morte in tutti i sensi, e in questo specialmente, ci sgomenta, ci opprime! Egli, per questa lotta, aveva affrontata la povertà. Il capocomicato eclettico lo avrebbe messo a contatto con i peggiori mercanti che scorazzano nei dietro-scena del teatro d' Italia: e da questo pericoloso contatto, al quale si acconcia la maggioranza dei capocomici, ha voluto tenersi lontano: donde la scelta d' una via esclusiva, che gli ha fatto mirare verso pochi teatri, a preferenza verso quello di Shakspeare. Ma se questo è accaduto negli ultimi anni della sua vita, è doveroso ricordare, che nei primi ha dato ampia prova di temperamento vario, di comprensione larga, di duttilità intellettiva, di generoso ed elevato eclettismo nel gusto, d'imparzialità e sapienza nel giudizio, di scrupolosità oggettiva nello studio interpretativo e riproduttivo. Dotato di una volontà ferma, che gli era stata di guida nel tracciare nettamente il programma della sua vita d' attore, in armonia perfetta con le sapienti leggi dell' arte, la sua apparizione nel palcoscenico d' Italia fece l' effetto di un controsenso, di un fuor d' opera, così era sollazzevole e indeterminato il campo dell' arte scenica, non più che quarant' anni fa. Campo ricco di figure vigorose, ma privo di coesione, di omogeneità salda.

L' Emanuel mirava invece all' unità della rappresentazione complessiva, come vuole la legge dell' arte, e non alla singolarità recitativa, come, a torto, impongono alcuni artisti dalle straordinarie qualità individuali. Ciò gli creava detrattori e nemici, i quali, in bell' armonia, lo indicarono all' *ambiente* teatrale, come un pazzo. Il pazzo però, nei suoi lucidi intervalli, faceva allibire più d' un savio dell' antica scuola, per più ragioni, specialmente: per la concretezza imperiosa dello studio di una parte, e per la novità, in accordo con la natura, della rivelazione artistica di essa.

La cronaca accreditò la voce del pazzo registrando qualche bizzarria dell' attore, attestante del carattere intollerante dell' uomo. Ricordo a me stesso le gravi cose: nel 1870 parlò dal palcoscenico di un teatro di Roma, al pubblico, e gli disse di una condanna ingiusta

riportata: il che gli procurò una visita di gendarmi pontefici e qualche momento di prigionia. Nel '74, al *teatro Armonia* di Trieste, recitando la *Celeste* di Leopoldo Marenco, vestì gli abiti del bersagliere, aborriti dall' Austria, e recitò dei versi in onore di Vittorio Emanuele II; la qual cosa gli ottenne per sempre la proscrizione da tutti gli Stati austriaci. Infine, ad Asti, non ricordo più bene quando, lodò Vittorio Alfieri, parlando al pubblico pure dal palcoscenico, perchè si era guardato bene di morire nella città in cui era nato, e ciò attribuiva alla negazione di ogni gusto d' arte da cui sarebbero stati afflitti gli astigiani. Quindi promise di non ritornarvi più, ma la promessa, nella età della ragione più matura, non fu mantenuta. Questi i fatti più salienti della vita bizzarra di Emanuel, su cui i suoi compagni d' arte, per qualche tempo, hanno basate le loro ragioni per chiamarlo pazzo, e le cronache per ricamarvi attorno delle articolesse tutte a danno dell' attore, del quale si guardavano bene di studiare il valore e d' indicarne la portata ai frequentatori del teatro. Era fatto così, e ancora in gran parte, è così fatto il palcoscenico italiano, di leggerezza di artisti e di pettegolezzi di giornali, giornaletti e giornalucoli, quando Giovanni Emanuel v' impresse la bella sua orma, che non doveva più cancellarvisi, se non con la morte di lui. La sua recitazione giovanile, nel repertorio allora in voga, ripeto, fu varia, e si tenne sempre in una colorazione ed intonazione insolite. Tutto questo urtava con la consuetudine, così di chi recitava che di chi udiva, e non poteva non costituire l' impegno d' una battaglia d' arte vigorosa e non senza gravi ostacoli e pericoli ardui, ostinatamente combattuta. La sicurezza di sè lo rendeva audace: l' audacia, temerario. Emanuel, passava sopra cadaveri di personaggi consacrati alla tradizione da interpretazioni di attori insigni, senza rimpianti e senza rimorsi. Quando gli si diceva: " Càvati il cappello, perchè il tale eroe di Tizio o di Cajo, è stato *creato* da Mevio o da Sempronio! „ — egli rispondeva: " Me lo tengo, con buon rispetto di tutti, ma io lo *creo* così „. Qui nella proposta e nella risposta è stata ripetuta la parola *creare*. Ebbene, essa ha fornito, certo involontariamente, una contraddizione all' Emanuel. Nella ricetta ch' egli lascia agli attori italiani, troviamo scritto: " La ricetta per interpretare magnificamente una *parte* è semplicissima. Eccovela: studiate prima a memoria le parole poi pensate a quale classe sociale appartiene il personaggio: mettete dentro quel personaggio tutto il vostro cuore e la vostra mente, sentite la sua passione come la sentireste voi stessi se vi trovaste nel suo caso: provate cinque, sei e sette volte quella *parte* alla mattina, come se pensaste di farla alla sera... e la *Creazione* è fatta! „. La contraddi-

zione si rileva proprio in termini. Notate la *composizione* di questa ricetta e dite se essa contiene elementi *creatiri* ? In essa, invece, troviamo tutta la materia necessaria, secondo il concetto moderno, alla *animazione*, alla *virificazione* d' una finzione scenica. — " Mettete dentro quel personaggio tutto il vostro cuore e la vostra mente ", che cosa vuol dire appunto, se non " vivificate, vivificate " quel personaggio ? — Sentite la sua passione come la sentireste voi stesso se vi trovaste nel suo caso ", che significa, se non " animatelo, animatelo " ? — L' equivoco è nella parola dell' insegnamento, non nel concetto, che è chiarissimo : l' interprete della scena teatrale, non *crea*, ma *ànima*, *vivifica* il suo personaggio d' arte. " Creare la parte " è voce antiquata, se non antica, e, forse, Emanuel, modernissimo nel senso più completo e battagliero della parola, la ripeteva, dopo aver dettata la ricetta, e la poneva come a conclusione di essa, proprio per far risultare il suo stridore con la premessa, e come a ricordare, con senso d' ironia, la credula forma scolastica dei tempi passati.

Con i medesimi criterii interpretativi ribelli, egli penetrò nel repertorio classico, assimilandosene, principalmente e penetrandola sottilmente, tutta l' essenza umana. Così *Re Lear* divenne invincibilmente carne della sua carne! Così questa concezione mastodontica, che contiene due tragedie, quella che mette capo al Re, vittima della sua impulsività generosa e ingiusta, e quella onde al conte di Glocester fu dato di morire assistito dall' eroico figliuol misconosciuto, due grandi fatti materiati di barbarie pagane, fusi in un destino solo di prepotenza d' arte, così — dico — questa concezione mastodontica, passò a traverso il cervello di Emanuel per imprimervisi, per assimilarvisi, per materiarvisi, senza nulla perdere del suo colorito esteriore, che per forza e varietà può solo aver competitore l' arcobaleno.

Circa vent' anni fa, ecco come diede un primo saggio d' applicazione della sua ricetta. Il duello fu combattuto al *teatro dei Fiorentini* di Napoli, tra lui e Achille Maieroni, con l'*Oreste* di Alfieri. Nella platea eran seguaci dei due atleti : gli attempati eran per la tradizione, per lo bello stile, per la bellezza plastica e sonante, per Achille Maieroni : i giovani, i nuovi, eran per la verità, per il vero e nobile stile, per l' incarnazione naturale e vivente. Le polemiche (tra un atto e l' altro) erano ardenti. La rappresentazione procedeva e si giunse al famoso racconto di Pilade. La voce nuova vinse su tutti. Pilade riviveva nella carne e si sottraeva alla plasmazione del trucco scenico. Il plauso fu vigoroso e concorde. Vecchi e giovani salutarono il nuovo verbo, e Achille Maieroni, da forte, strinse fra le braccia, non il suo

competitore, ma il campione logico della verità, sorrisa dal lume magnifico dell' arte.

Così, ricco d' energie individuali, presso a cedere il campo ai nuovi arrivati, e in procinto di creare compagini d' insieme coi Bellotti-Bon e gli Alamanno Morelli, si trovava il paloscenico italiano, quando vi entrò Giovanni Emanuel. Al programma d' arte accomunava un sogno: il teatro stabile. Egli credeva che dalla stabilità il teatro nostro potesse trarre migliore auspicio per la sua esistenza, per il suo splendore. Sognò, dunque, invano, perchè, tranne qualche tentativo mal piantato e quindi destinato a sùbito sparire, l'organismo vagheggiato non potè iniziare, sviluppare, concretare. Ed era fatto proprio per guarentirne le sorti, data la sua rigidezza, più volte spiacente ai fannulloni, la sua visione chiara dei doveri, dei sacrifizii che impone l' esercizio dell' arte, la sua coltura, la facilità e la passione dell' insegnamento, sottile sì, razionale, non mai pedantesco, la sua mente organizzatrice di rappresentazioni artistiche complesse, elaboratrice animatrice libera, simpatica di finzioni sceniche complete. Al suo valore, al suo ingegno, alla sua pazienza piena d' entusiasmi gelosamente e virilmente custoditi, occorreva il teatro ampiamente architettato, saldamente istituito. Occorreva un editto di Mosca anche per l' Italia! Ma qui, tra noi, si pensa ben ad altro, che a gettar le basi per la costituzione d' un teatro di Stato, inteso, non già come protezionismo d' arte e d' artisti, ma come sviluppo d' un concetto nobilmente e oculatamente industriale, appunto per finirla per sempre con i motivi addotti dai governi, secondo cui il teatro nazionale in Italia non è possibile per la solita, affliggente litania della mancanza di fondi, per così tipica spesa voluttuaria! Ancora in questa guisa parla la maggioranza dei nostri governanti... Oh, magnifica schiera di cittadini di Camelot!

Contrariato da questa condizione di cose, Emanuel dal 1873, si è offerto alla speculazione capocomicale: a fare, com'egli dice, *il burattinaio*. Speculazione, che appunto, specie dal 1878 al 1881, se non erro di molto, ha interrotta, per cercare con aiuti di terze persone, di attuare il suo progetto predominante del teatro stabile. Il suo trentennio di capocomicato lo appalesa un galantuomo impeccabile. La sua era una compagnia disciplinata. Al principio e, forse, fino alla metà, ha contato anche su cooperatori validi, ma negli ultimi tempi dovè accontentarsi di attori di buona volontà, ma di tutt'altro dotati, fuorchè di quelle qualità ch' egli amava di trovare in ciascun milite

del teatro, e che costituivano le illazioni logiche delle premesse da cui traevano vita le sue ponderate teorie. E nel trentennio capocomicale suo, lottando con gli andazzi commerciali del nostro mondo comico, ha mostrato lucidamente e potenzialmente, di quale fibra direttoriale fosse dotato, offrendo una magnifica recitazione d'insieme, nella quale curava di non troppo far risultare la sua qualità superiore di artista, e formando attori validi, alcuni dei quali, oggi, come Ermete Zacconi e Virginia Reiter, sono vanto e decoro della scena italica. In questo trentennio, chiuso così tragicamente, cioè con la povertà del maestro, Giovanni Emanuel si è chiuso nelle sue meditazioni elaborative. I libri che passavano per le sue mani ne attestano il lavorìo immane. Eran note, comenti, indicazioni di tonalità, di coloriti; eran pentimenti, ritorni, confronti, paralleli, ricerche: sul quale manoscritto ritornava come un semplice copista, e sulla nuova copia della parte, ancor tornava come un incontentabile, un insoddisfatto, un tormentato vergator di glosse. In tutto questo, come qualcuno ha spropositato, ha potuto assiderarsi in lui la scintilla della genialità. Chiacchiere senza gusto oramai sono diventate queste. Oggi l'artista, quello che ha tratto da natura la sua parte d'istinto geniale, può dire d'esser nulla, se non in tempo ha provveduto a non sciupare le sue qualità naturali e felici in una ignoranza assordante e peccaminosa. La dignità dell' attore, ai nostri giorni, è sorretta unicamente dalla sua coltura varia, facile, ma rispondente al fine per la quale dev'essere formata. In questo Giovanni Emanuel è stato un primo, nobilissimo esempio, e rimarrà di sè una traccia incancellabile.

Gustavo Modena intuì e indicò, anche col suo personale esempio, la riforma della recitazione italiana. Giovanni Emanuel, imbevuto per diritto e giusto senso, delle massime del maestro, ha dettato le teorie utili a conseguire lo scopo innovatore; teorie che hanno avuto la loro superba applicazione pratica, prima in lui stesso, poscia in quanti lo han seguito nella sua via d'arte, sussidiata dalla forza animatrice e sostenitrice degli studii, teorie le quali nei primi impeti giovanili, lo han reso battagliero ancora con la penna, e basterebbe ricordare di lui la polemica leale che sostenne con Giulio Scalinger, allor giovane ardente anche lui, e non senza peccati, provocati dalla fiera, imprudente, ma benedetta schiettezza giovanile. Al disopra di Emanuel e di Scalinger, erano pel primo Tommaso Salvini, ch'egli adorava, specialmente nel suo insuperabile *Otello*; per l'altro Ernesto Rossi, che ammirava per la nobiltà del procedere, pel fascino che sapeva esercitare su tutte le anime sensibili, assetate di sentimentalità, forse, più che di ragione, d'alta ragione. Ma la vergine, zampillante polemica, servì

ai duellanti per vedersi sulla medesima via, anzi nella stessa *Cernaia*, di bacchica memoria partenopea, per salutarsi a vicenda in un comune ideale: la lotta per l'arte!

Mi pare di aver seguito pei miei lettori, Giovanni Emanuel, nei suoi passi di studioso, d'attore, d'interprete, di polemista, d'innovatore, di insegnante battagliero, di capocomico, di artista. D'averlo seguito nelle sue lotte più vive, nelle sue dispute più avvincenti, nelle sue bizzarrie alquanto tipiche, nei suoi sogni, negli sconforti, negli assopimenti, nelle amarezze, nelle sofferenze sue, attraverso il manchevole palcoscenico del teatro italiano. Ho pur detto com'egli sia stato costretto a trascinare per città, piccole e grandi, il suo Shakspeare a sistema ridotto, e come sia stato felice, a coronamento dei suoi concetti, di poter un giorno rendere possibile al *Duello* di Paolo Ferrari, di trovare in Cesare Rossi, l'insigne caratterista, il suo Conte Sirchi e in lui un Mario Amari di proporzioni e di intelligenza non consuete. E tutte le volte che poteva sognare la rappresentazione d'un lavoro, o d'un capolavoro, con i tali e tal'altri artisti, nel suo volto si scorgeva un senso di vera beatitudine. Povera anima ingannata, quanta amarezza gli son costate le transazioni del mondo comico! E queste amarezze non sono riuscite ad avvelenargli il sangue contro nulla e contro nessuno. I suoi disprezzi per certe cose e per certuni, non contenevano rancore, ma volevano il distacco assoluto, incontrastabile, di lui dalle cose che gli recavano o dolore o offesa! Quanta forza e rispettabilità di carattere in tutto questo! Per le persone che stimava, specialmente se suoi colleghi d'arte, era tutto espansione ed ammirazione. A me che scrivo, nel 1898, tornando da Parigi, dove avevo assistito alle prime recite di Ermete Novelli, alla *Renaissance*, e recandomi a visitarlo al *Carignano* di Torino, chiese: " Ebbene, hanno onorato per quanto merita il nostro grande artista a Parigi? „ Alla mia buona risposta gioì e tutto il suo volto e la sua voce ebbero segni e suoni di vero, schietto compiacimento.

⁂

Da quanto è nato in Murano del Po, l'11 febbraio 1848, da quando lo dissero tisico nel 1867, a quando è morto, Giovanni Emanuel ha vissuto sotto una stella, forse nuova pel firmamento, ma vecchia per la vita: la lotta. Tutto gli è stato conteso e a tutto è resistito anche quando ha dovuto troncare un bel disegno e rinunziare ad una bella idea. Abbiamo fermato il punto in cui entrò liberamente nell'interpretazione dei personaggi classici; abbiamo visto per quale processo elaborativo giungesse al culmine saldo di una interpretazione immor-

tale: abbiamo notata la sua abnegazione di attore pel bene della recitazione d'insieme; lo abbiamo studiato nella sua psicologia di compagno d'arte, e abbiamo rilevato quanta lealtà e bontà lo animassero e guidassero in questo difficile sentiero sentimentale della vita. Ci siamo convinti della vittoria conseguita, del risultato ottenuto, del bene arrecato e dell'esempio tracciato nell'ardua via dell' arte; infine, siamo penetrati nell'animo suo di confratello d'arte e siamo riusciti a comprenderne tutta la dolcezza e tutta l' amorevolezza. E quest' uomo, quest'artista, quest' altruista del pensiero e del sentimento nel teatro d'Italia, muore povero, insoddisfatto, lasciando di sè accenni immensi di quello che avrebbe saputo e potuto fare, ma non opere compiute perchè mai, e potenti e società, gli han pôrta la mano e assicurato un asilo per potervi erigere e far funzionare il tempio delle sue aspirazioni e dei suoi sogni! Oh, inconscienza di chi ci governa, oh cattiva stella del buon teatro in Italia!

In nulla favorito dalla fortuna, Giovanni Emanuel, ci ha lasciati per sempre; ci ha privati della sua febbre d'innovatore e d'indomito araldo del bello, non privo del senso della vita. I grandi interpreti della verità, mediante il sussidio dell' arte, immune da ogni falsità, da ogni preconcetto, hanno appartenuto e sono stati riveriti da tutti i tempi. Nell'incipiente vecchiezza pareva rassegnato: " Farò ancora un po' di commercio e poi me ne andrò a casa! ". Felice intuitore della sordità delle nostre classi alte, bonario rivelatore di tanta inferiorità di istinti! Con un amaro sorriso sulle labbra e con una immensa bontà nel cuore, se n'è disceso nella tomba, a 54 anni, compianto generalmente, pianto dagli amici, benedetto dall'arte, salutato dal teatro, in cui è stato e sarà ricordato maestro!

Lo ricorderanno i suoi compagni più degni, i suoi discepoli più devoti, il suo pubblico, scarso ma evoluto, più affezionato; quanti lo han seguito devotamente e modestamente nei suoi studi, nelle sue prove titaniche, nelle sue vittorie forti, come il pensiero che le preparò, vive, come lo spirito che le volle, eterne, come la bellezza che le salutò sorelle! E non ti dolere — ah, non ti somiglierebbe! — se nulla d'ufficiale conterranno gli onori che ti tributerà Torino, per la voce di tutti gli italiani tuoi ammiratori! La tua traccia, sprezzante ogni falso onore, il solco che hai lasciato di te, comporranno, per la tua memoria venerata e benemerita, il monumento meglio adatto alla tua gloria, più degno al tuo ricordo d'oltretomba!

Gaspare di Martino

Victor Hugo et le Drame romantique (*)

La société tout entière, avec les défauts des forts et les qualités des faibles, fournissait des sujets de pièces à Calderon et à Shakespeare ; pour eux, le drame naissait de conflits moraux ou sociaux, et les grands classiques ont utilisé le même principe en l'enfermant toutefois dans une forme plus étroite. L'intensité scénique de la vie ressortait grandement de la force brutale opposée à l'équité, dans la nature, et du droit heurtant la loi, dans la société. L'opposition des passions, suivie du choc des principes, telle est, au fond, la caractéristique du théâtre grec et du théâtre français du XVIIe Siècle. Les procédés d'exposition et de composition font seuls différer les drames de Shakespeare de nos tragédies classiques.

Au dix-huitième siècle certains auteurs cachèrent leur faiblesse, sinon leur impuissance à créer, derrière une fausse nouveauté. Diderot et Nivelle de la Chaussée, à l'aide du pathétique, transformèrent la tragédie en *drame bourgeois* ou comédie larmoyante. Au XIXe siècle, au contraire, un désir de vérité, si l'on veut bien croire Victor Hugo, engendra le drame romantique, *alias* opposé aux tendances de l'esprit bourgeois.

Qu'était d'abord le romantisme dans son expression purement littéraire ? Alfred de Musset en a donné une définition spirituelle dans ses *Lettres de Dupuis à Cotonet :* « Le romantisme, dit-il, non à coup sûr, ce n'est ni le mépris des unités, ni l'alliance du comique et du tragique, ni rien au monde que vous puissiez dire : vous saisiriez vainement l'aile du papillon, la poussière qui le colore vous resterait dans les doigts. Le romantisme c'est l'étoile qui pleure, c'est le vent qui

(*) Malgré la reprise des *Burgraves*, à l'occasion du Centenaire de Victor Hugo, les critiques ont peu parlé de son théâtre dans les nombreuses chroniques qu'ils ont consacrées au Poète. Je peux donc l'étudier *maintenant*, tout en conservant pour V. Hugo une admiration qu'il mérite peut-être autrement que comme dramaturge.

vagit, c'est la nuit qui frissonne, l'oiseau qui vole et la fleur qui embaume ; c' est le jet inespéré , l' extase alanguie, la citerne sous les palmiers et l' espoir vermeil et ses mille amours... „. On ne peut demander une définition plus élégante du lyrisme, mais elle correspond entièrement à la conception de Victor Hugo qui posait comme un principe intransgressible que " c'est surtout la poésie lyrique qui sied au drame ; elle ne le gène jamais, se plie à tous ses caprices, se joue sous toutes les formes „. Là est l'origine de toutes les erreurs, de toutes les exagérations commises par le dieu du Cénacle: il croyait le lyrisme être naturel, vrai et général, alors qu'il ne se manifeste que dans des états très particuliers de l'esprit humain. Le théâtre exige une action plutôt que des actes ; il demande aussi plus de raison que d'imagination et de bavardage.

Le génie de Shakespeare hantait tous les cerveaux des jeunes intelligences au début du siècle : la majesté de Corneille attirait également V. Hugo qui, adulé d'une pléiade d'écrivains plus ardents que réfléchis, voulait s'imposer davantage par la représentation scénique de la vie véritable. C'est pour cela qu'il s'est toujours défendu d'avoir introduit le drame romantique en France : son ambition s' élevait plus haut , si haut même qu'il était persuadé avoir implanté le Drame. Il serait puéril de discuter cette prétention d'un grand homme qui se crut plus grand encore qu'il n'était.

Donc Victor Hugo voulait élargir l'œuvre de Shakespeare ; l'entreprise présentait de réelles difficultés qui n' étaient pas faites pour effrayer notre poète , au contraire. Etudie-t-il *Hamlet ou Roméo et Juliette ?* Il remarque que Roméo a rencontré l'apothicaire, que Hamlet s'est entretenu avec les fossoyeurs préparant la tombe d'Ophélie. De cela il conclue alors que le grotesque, par le rire ou l'horreur qu'il jette dans la tragédie, est " une des suprêmes beautés du drame „. L'auteur des *Feuilles d'automne* ne retient que l'opposition de deux situations matérielles ; mais il ne comprend pas que les pièces du dramatiste anglais renferment un mouvement moral en même temps qu'un mouvement scénique : les deux se développent parallèlement — celui-ci expliquant clairement celui-là, — jusqu'à ce qu'ils se confondent dans le dénouement. Victor Hugo voit bien le second ; quant au premier il n' y songe pas et donne à l' action scénique une importance capitale qu'elle ne peut avoir en l'absence du conflit moral.

Dans *Hamlet* il ne s'arrête qu'à la forme visible et active du jeu des personnages. Hamlet parle beaucoup et bien, dispute et ferraille, il a de l'esprit: cela suffit à Victor Hugo qui le veut montrer comme un fou admirable. Que l'état mental du héros de Shakespeare ait subi

des variations profondes, que les causes de ces variations soient précisément indiquées par les scènes, Hugo s'en soucie peu. Il ne sent pas qu'au début de la pièce Hamlet est un homme sain; peu à peu la douleur et la haine impuissante le rendent malade. Le mouvement scénique n'intervient alors que pour fixer mieux les différentes étapes parcourues par la maladie qui a valu à ce prince de Danemark d'être figuré comme un être extravagant. Fou, il ne l'est certainement pas, mais il le devient et cela n'est pas identique. Faire un fou de Hamlet est suivre en tous points l'erreur de Victor Hugo et ne pas apercevoir la dualité de ce personnage sollicité par deux sentiments distincts et opposés: d'une part, le respect qu'il doit, qu'il voudrait conserver à sa mère; d'autre part, le dédain qui se transforme lentement en haine furieuse contre son beau-père. La lutte terrible de ces deux sentiments est toute l'œuvre, et Shakespeare prend bien soin d'en avertir le spectateur, en plaçant ces mots dans la bouche du prince répondant au nouveau roi qui l'appelle son cousin et son fils:

HAMLET, *sans se retourner, à mi-voix.*
Un peu plus que cousin,
Mais un peu moins que fils!

puis ensuite, dans un soliloque, il s'écrie:

Quoi! mort depuis deux mois à peine,
tirant de sa poitrine le médaillon de son père
Le roi qui différait du roi qui nous malmène.
. . . . . .
... Et, voyez, en un mois! chose infâme!
N'y pensons plus. Ton nom, fragilité, c'est femme!
Un mois! a-t-elle usé seulement les souliers
Qu'elle avait quand, pleurant ses pleurs vite oubliés,
Elle a suivi là-bas le corps du pauvre père? (1)

Cette courte exposition renferme évidemment les causes du drame, car elle pose un duel moral qui deviendra tragique par la suite. L'œuvre est échafaudée sur un conflit assez fréquent dans la famille et l'on a pu avec beaucoup de justesse désigner cette pièce sous le nom de " drame domestique " (2). *Roméo et Juliette* dépasse les limites de la famille pour atteindre jusqu'à la société. *Horace*, *Polyeucte*

(1) *Hamlet*, Traduction de A. Dumas et P. Meurice, représenté à la Comédie-Française; deuxième tableau, scènes I et II.

(2) Cf. M. Lucien Arréat, *La morale dans le Drame, l'Epopée et le Roman*, p. 40 et suivantes, L'obligation morale.

et *le Tartuffe* s'élèvent à une généralité plus précise. Mais dans chacune de ces œuvres la " scène " n'intervient que pour apporter plus de puissance, plus de grandeur et de clarté au duel auquel le spectateur est convié : elle permet à ce spectateur de le suivre avec intérêt et d'en comprendre les diverses péripéties. Puis enfin, à l'instant du dénouement, elle se combine avec le fond de la pièce, comme si les deux champions succombaient dans un même corps-à-corps : le conflit moral est clos par la fin scénique. La confusion des deux éléments constitutifs du drame produit un maximum d'effet qui engendre une émotion intense et durable.

De ce drame à faire Victor Hugo en a souvent parlé, pourtant il ne l'a jamais réalisé parce qu'il n'en aperçut que la moitié seulement. Le poète pouvait-il d'ailleurs écrire un pareil drame ? Le genre exige non seulement des idées, mais une connaissance certaine, raisonnée, des hommes aussi bien que de la vie, et, par-dessus tout, un sens absolu de la vérité, de la justice. Précisément Victor Hugo avait peu d'idées, — encore celles qu'il possédait étaient-elles communes ou extravagantes — ; en outre, il était trop personnel pour juger les défauts de ses semblables et les qualités de la race. Sa haine impitoyable envers ses ennemis, son injustice à l'égard de ceux qui ne l'admiraient pas comme il le voulait, sa morgue, tout contribuait à maintenir et à développer en lui l'égoïsme du *moi* invétéré de l'aristocratie bourgeoise dont il sortait.

Cette Bourgeoisie, qui avait triomphé par la Révolution en 1789, s'était trouvée brutalement asservie par le premier Empire; s'étant mêlée assez peu à la haute société impériale, avec la Restauration elle sut reprendre ses avantages ainsi que son influence. Tous les arts divergeaient d'elle, notamment la littérature représentée par Châteaubriand. La génération issue de cette caste sociale, après les guerres interminables et glorieuses de Napoléon Ier, éprouvait un impérieux besoin de gémir, de rêver, une sorte de lassitude, de nostalgie de la mort; sa religiosité, faite d'un mysticisme contemplatif et débilitant, s'épanchait en un lyrisme merveilleusement imagé. Il semblait que l'Empereur avait épuisé pour toujours les forces vives de l'homme comme de la nation. Après l'action prodigieuse, surhumaine, c'était la réaction avec tout ce qu'elle entraîne. On avait trop vécu, la jeunesse aspirait à ne plus vivre. À proprement parler, pour une semblable génération, la littérature ne pouvait plus être que la nourriture légère de l'âme souffrante et dégénérée d'un Werther ou d'un Rolla ; elle ne devait représenter à aucun titre la force généreuse qui concourt au développement de l'intelligence humaine.

Naturellement la bourgeoisie de 1815 et celle de 1830 eurent chacune leur littérature appropriée: la première avec Châteaubriand, Victor Hugo et Alexandre Dumas père; la seconde avec Alfred de Vigny, Alfred de Musset et Lamartine. Les deux tendances sont nettement séparées et chacune connut un public enthousiaste.

Or Leibnitz établit que le dramaturge doit dominer son époque: V. Hugo, non seulement ne la dominait pas, mais il était en retard sur elle puisque disparaissait le public auquel il pouvait s'adresser. Il est possible de comprendre alors pourquoi, outre des erreurs et des défauts primitifs, la tentative de rénovation dramatique a duré si peu. Elle a d'abord été supportée, mais elle n'a pu s'acclimater parce qu'elle a été trop vite distancée par le mouvement des idées. Après la réalité brutale, bruyante, fantastique du premier Empire, il fallait nécessairement caresser un idéal plus pacifique. Malheureusement Victor Hugo avait l'esprit tout plein de la légende napoléonienne si extraordinaire, si inhumaine, et pourtant si réelle; il ne voyait la vie, la société, l'art, qu'à travers cette page de notre histoire. Aussi ses vers claironnent-ils comme de formidables trompettes! Enfin, il prenait les invraisemblances enfantées par son imagination pour des phénomènes certains de l'existence humaine dont il était sûr, par avance, d'offrir une représentation fidèle.

D'Assoucy s'était pompeusement sacré " empereur du Burlesque „: Victor Hugo désirait seulement être le Napoléon du Drame. Il le fut presque, et trouva son Waterloo dans *les Burgrares*. Victor Hugo n'a pas été " l'homme de 1830 „, si ce n'est, toutefois, par le succès: comme individualité pensante il a été l'homme de 1815, et il y est resté. Ce qui devait résulter de l'influence de cette anomalie sur la littérature nouvelle, M. Augustin Filon le dit avec une curieuse précision dans sa consciencieuse étude de *Dumas à Rostand*: " On avait voulu poétiser la bourgeoisie: on ne fit qu'embourgeoiser la poésie, et elle en mourut „. M. Filon en rend plutôt Augier et Dumas fils responsables, mais V. Hugo en a, lui aussi, sa part qui est certaine. De Victor Hugo à Dumas fils et à Emile Augier la distance n'est pas si grande!

Le spectre de Napoléon Ier hantait donc le poète des *Orientales*. Si, à cet état d'esprit, on ajoute encore une fatuité inconcevable, une foi immodeste en son propre génie, on peut se figurer alors combien était particulière la mentalité de V. Hugo. Son intelligence moyenne pouvait suivre les développements prestigieux et extraordinaires de l'imagination, mais elle était incapable de bâtir un drame (tel qu'il l'avait défini, du moins), parce que ce drame-là est simple, naturel;

le Drame veut de la réflexion plus que de l' imagination, or le poète regardait, recherchait l' antithèse, et il réfléchissait peu.

Cromwell est le premier essai dramatique de V. Hugo: c' est un manifeste énorme, rappelant à la pensée cette grenouille qui s' enfle pour se faire bœuf. L' auteur a lu les chroniques " avec amour ", dit-il, et il a découvert que " la plupart des biographes du fanatique régicide, et dans le nombre il en est qui sont historiens, ont laissé incomplète cette grande figure (1) ": par suite, le but de l'œuvre est d' illuminer les points demeurés obscurs dans la physionomie de cet extraordinaire personnage. Un rapprochement s' impose dès lors. Les historiens du second Empire ont-ils découvert la vérité, la généralité et surtout l' impartialité dans *les châtiments* ou *l'Histoire d'un Crime?* Ce qu' ils ont pu y trouver, c' est Victor Hugo; hormis lui il ne subsiste rien. De même les historiens qui, depuis 1827 ou dans l' avenir, ont étudié ou étudieront Cromwell chercheront-ils des éclaircissements on seulement même des indications dans *Cromwell* drame? Non, assurément. La réalité, la vérité, sont donc absentes de la pièce, malgré une préface longue, peu édifiante, qui veut être à la fois critique et historique et qui n'est ni l' une ni l' autre.

Le procédé de Victor Hugo n' était pas encore au point, ou plutôt il dépassait les limites du cadre scénique. *Cromwell* n' était pas jouable: le poète le comprenait en le regrettant toutefois. *Marion Delorme* fut l' expression, réalisable au théâtre, du système romantique, car, disons-le, ce ne fut qu' un système plus impérieux, plus étroit que les autres.

Dans *Marion Delorme* une idée s' y trouve, le seule qui se puisse véritablement découvrir dans le téâtre de Victor Hugo: encore elle n' est pas dramatique. Marion, la courtisane, la femme avilie, se relève moralement en atteignant les limites extrêmes de l' amour sincère. Pendant près de quarante ans cette idée simpliste a été à la base de la philosophie facile, bourgeoise: Dumas fils et Feuillet, notamment, s' en sont souvenus. Cependant cette pensée commune, rare dans le drame romantique, n'était pas ce que Théophile Gautier voyait et voulait faire admirer: " ce beau drame réunit la gravité passionnée de Corneille et la folle allure des comédies romanesques de Shakespeare: comme tous ces beaux seigneurs, *qui ne font que traverser la pièce pour y jeter l' éclair de leur épée et de leur esprit*, parlent bien la langue cavalière et superbe du XVII Siècle!... c' est un roman, une comédie, un drame, un poème où toutes les cordes de

(1) Préface de *Cromwell*.

la lyre vibrent tour à tour (1) „. Un semblant de couleur locale, du bruit, des rapières se heurtant, des jurons, de la sonorité dans le vers, tout cet alliage constituait un ouvrage remarquable et les romantiques admiraient, tombaient en extase. Malheureusement cet alliage était loin de donner ce que demandait le Maître lui-même quand il s'écriait dans un accès d'enthousiasme : " La Nature ! La nature donc, et la vérité ! „

Suivant ce magnifique élan, *Hernani* offre le tableau naturel de l'amour de doña Sol pour un brigand en rébellion contre l'empereur Charles-Quint. Saint Marc de Girardin a défendu avec de très sérieux arguments que la passion gênée, entravée dans son éclosion libre ou dans ses manifestations, peut devenir un fond dramatique, encore faut-il que ce ne soit ni le résultat de la volonté tyrannique de l'auteur ou du système, ni le but vers lequel tend l'esprit naturel des personnages. Ainsi la passion du Cid prend une allure terriblement dramatique quand Rodrigue est contraint de choisir entre deux alternatives : ou venger l'insulte faite à son père en tuant l'insolent comte de Gormas, père de son amante ; ou laisser impuni l'auteur de l'injure, ce qui serait une honte pour la famille de don Diègue. Dans le premier cas Rodrigue devient un être horrible pour Chimène : dans l'autre cas il reste déshonoré et ne doit plus prétendre à l'amour de celle qu'il aime. Le conflit moral est ici d'une merveilleuse précision : en outre il est possible, naturel dans son sens général, et peut devenir réel. Au contraire, dans *Hernani*, l'opposition se rencontre dans la passion éprouvée par " une grande dame „ pour un brigand : elle réside dans le rapprochement extraordinaire de deux extrêmes : le beau, réprésenté par doña Sol ; le laid figuré par Hernani. Doña Sol est au sommet de " l'échelle sociale „ : son amant est hors la société. Le drame n'est donc pas déterminé par un conflit mais par une antithèse fantaisiste ; d'ailleurs Victor Hugo a toujours confondu ces deux termes dont il a fait des équivalents parce qu'il n'a voulu retenir que la forme visible d'une action stupéfiante. Ainsi posée l'œuvre se déroule en mélodrame fastueux ; doña Sol a toutes les apparences d'une névrosée qu'un furieux désir de curiosité féminine pousse vers Hernani. Dans de telles conditions celui-ci ne peut-être un véritable brigand. En effet ce n'est qu'un déguisement : Hernani est l'homme du monde le plus parfait de toute l'Espagne : sur parole même il s'engage à mourir et le

(1) Cf. — *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans.* 1. série, 9 novembre 1839.

dénouement du drame n'est autre que l'accomplissement de cette promesse.

Il est peut-être bon de songer, à cet instant, à quelle distance se trouvait le poète de la direction initiale indiquée par lui. Le grotesque et le beau s'unissant pour mettre en lumière le trait " caractéristique " de la vie, telle devait être la base constitutive du Drame, selon Victor Hugo. Rapidement, l'imagination libre avait fourni la couleur locale, la contradiction avait remplacé la vérité naturelle, la forme extérieure brillante avait été substituée au fond intérieur ; les actions n'avaient plus de causes, les mobiles plus d'origine. C'était le roman fantasque transporté sur la scène : Paul de Kock dramaturge ! Le drame était aux antipodes de la grande comédie et de la tragédie, quand il aurait dû les combiner ensemble de manière à donner la vie à celle-ci et la dignité à celle-là.

Tous ces défauts, comme toutes ces erreurs, se retrouvent entièrement dans *Ruy-Blas*. Mais déjà le public manifestait son impatience et même enfin sa surprise ; il s'apercevait que les romantiques se souciaient aussi peu de la vérité et de la réalité que les vieux représentants de la tragédie démodée. Le spectateur comprenait que la variété du rythme, que la sonorité du vers ou l'ampleur de la tirade, cachaient toujours le même vide : dans tout cela il ne se trouvait aucune situation vraiment humaine, aucune portée morale ou sociale. La pièce ne valait que ce que vaut le clinquant sur un mannequin. Non seulement le public se fatiguait, mais la critique amie et les anciens compagnons du poète à ses débuts, étaient las aussi ; Sainte-Beuve ne le dissimulait pas dans une curieuse lettre qu'il adressait à son ami Victor Pavie, le 23 novembre 1838 : " Quand, arrivé à sa sixième catacombe, Hugo nous l'ouvre brusquement avec la fierté d'un artiste, d'un cyclope ou d'un gnôme, et qu'il nous ôte le couvercle de son souterrain... nous n'y voyons que des obscurités caverneuses d'où sort un ricanement, c'est le sien, car il triomphe et s'applaudit, croyant avoir fait œuvre de géant, toujours le même, géant et nain, robuste et difforme, Quasimodo et Han (1) ".

Le " géant et nain " apparait dans toute son ampleur dans *les Burgraves*. Son système n'a pas varié si ce n'est que la violence a augmenté au lieu de s'atténuer comme cela se produit généralement avec l'âge et la célébrité. Job-Fosco est un frère sinistre, une brute sanguinaire selon l'expression romantique, mais en plus c'est un père malheureux. Sur cette simple dualité repose le drame. Il se-

(1) Cf. — M. Edmond Biré, *Victor Hugo après 1830*. — Voir, en outre un admirable article de P.-J. Proudhon, dans *le Représentant du Peuple*, N.° du 28 Mai 1848.

rait aisé de prétendre que Victor Hugo a eu quelque réminiscence de *Macbeth* quand il a dessiné un type de sorcière; il semble s'être également souvenu de la jalousie sauvage d'Othello. Mais ce ne sont là que des points de détail qui permettent mieux de comparer l'œuvre de notre poète à celles de Shakespeare. Malgré des faiblesses causées par l'intransigeance du système et des exagérations systématiques, *les Burgraves* demeureront l'un des meilleurs, sinon le meilleur, des drames de Victor Hugo: le mouvement scénique serré concourt réellement au dénouement pathétique.

À quelles raisons attribuer l'indifférence et l'injustice que le public et la critique ont manifesté à l'égard des *Burgraves*? Elles peuvent êtres rangées en deux catégories: causes directes et causes indirectes, celles-ci ayant eu, peut-être, plus d'influence que celles-là.

Causes directes provenant du drame. — Fosco tuant son frère, Donato, par jalousie d'amour, puis vendant comme esclave celle qu'ils aimaient tous deux, voilà un début d'une barbarie exotique qui ne se concilie pas avec notre caractère. Si ces crimes se compliquent encore de sorcellerie, d'enlèvement, le malaise du spectateur se transforme en souffrance aigüe parce que cet homme se sent violemment projeté dans une époque mystérieuse et terrible: un moyen-âge épouvantable. La conscience est soulevée par tant de cruautés que l'esprit suit mal car il a peu de confiance dans leur réalité, l'Histoire et la légende n'expliquant pas les personnages. Pour se convaincre du rôle de la légende au théâtre que l'on rapproche le fond des *Burgraves* du fond de l'une des nombreuses pièces que Médée a inspirées; que l'on compare, par exemple, *les Burgraves à Médée*, de M. Catulle Mendès, une assez pitoyable pièce pourtant, et l'on verra quelle lumière et quelle apparence de vérité l'histoire peut fournir au drame. En résumé Victor Hugo avait demandé toujours d'avantage au nervosisme de son public, et il l'avait fatigué.

Les causes indirectes ayant empêché le succès des *Burgraves* sont multiples et complexes: elles ressortent du système dramatique qui ne fut que romantique et des idées qui préoccupaient la société à ce moment-là.

Le classicisme avait mis des chaînes à tout ce qui touchait à la forme, mais le fond demeurait libre, ou à peu près. Le romantisme délivra la forme, mais enferma étroitement le fond dans un moule unique: l'antithèse ou l'opposition, puisque là, d'après le préfacier de *Cromwell*, se rencontre l'image même de la vie. Cela peut-être vrai dans certains cas, à la condition toutefois de ne pas opposer seulement des actions ou des situations. A vrai dire, était-ce bien un fond dramatique

que V. Hugo maintenait dans un moule unique ? Non: ce que son imagination prenait pour une idée directrice n'était qu'une apparence violente. L'antithèse se rencontrait encore dans la forme, non dans le fond qui demeurait inerte et vide. En quoi consiste le conflit dramatique de *Ruy-Blas ?* Le poète n'en savait rien lui-même; d'ailleurs il ne s'en souciait pas. Au contraire, le mouvement scénique se développe largement et doublement, et cette dualité jetait la confusion dans l'esprit de V. Hugo. Ruy-Blas, le valet, l'être inférieur qui vend sa liberté en même temps que sa conscience, devient, à la suite d'un tour d'escamotage, un ministre plus puissant que le roi son maître; telle est l'antithèse pseudo-sociale. Ruy-Blas, le valet, l'être hors la société polie, aime la reine et, ministre, s'en fait aimer: telle est l'opposition morale. Ce Ruy-Blas est comparable en tous points à ces animaux savants qui, sous la baguette de leur " professeur ", accomplissent des exercices remarquables avec l'espoir d'une caresse. L'instinct de la bête apparait à chaque scène du théâtre romantique, parce que dans l'homme Victor Hugo a regardé seulement l'être agissant et a délaissé l'être pensant. Chacun des drames nouvaux du poète précisait davantage les défauts du système ; déjà, avec *Ruy-Blas*, le public l'avait compris, et en 1843 l'admiration fut nettement refusée aux *Burgraves*. C'est ainsi que cette œuvre puissante tomba sous l'indifférence et les quolibets.

L'esthétique, l'ethique, la société, sont les trois principaux facteurs qui donnent l'immortalité au drame, comme à la tragédie, comme aussi à toute production de l'esprit humain. C'est, en effet, à cet ensemble indestructible que la jeunesse et les hommes demandent des modèles ou des enseignements : c'est de lui que l'intelligence part pour des conquêtes nouvelles et c'est vers lui qu'elle vient se fortifier quand elle est défaillante ou quand elle s'est trompée. Rapportons donc maintenant le drame romantique à chacun des éléments constituant cet ensemble.

Victor Hugo a décrété et arrêté comme un principe certain que " tout ce qui est dans la nature est dans l'art ": ensuite il a recommandé à ses disciples de faire un choix dans les phénomènes naturels. Le " Beau " étant relatif, c'est-à-dire variable, ne saurait fixer le spectacle de la vie; il faut donc rechercher ce que le poète appelle le " caractéristique " et ce caractéristique nait toujours de l'opposition du " grotesque " et du " beau ". Cette conception, de l'esthétique dramatique était parfaitement juste; malheureusement, à peine definie, V. Hugo l'a restreinte et faussée par ses propres exemples. Il n'a représenté que le côté visible du " caractéristique " parce qu'il

le fait apparaître du jeu scénique des personages. Son esthétique était de ce fait limitée à n'être que la beauté dans un art étroit : l'art plastique. Par là Victor Hugo est bien le prototype des *Parnassiens*.

La beauté en soi est faite de proportions sagement conservées, proportionnées au sujet et à la portée de l'œuvre ; la pensée n'est belle qu'autant qu'elle se développe par degrés rationnels. Elle ne peut passer subitement du sublime au bouffon. Précisément V. Hugo n'a pas le sentiment de la proportion: sa pensée se manifeste par poussées formidables qui la rendent souvent incohérente. Dans ses drames, comme dans ses poésies, son *moi* transperce partout; s'il n'est pas visible on le devine sans cesse et son esprit est toujours le même, invariable, c'est-à-dire monotone. La vie est une série de combinaisons, de préparations, qui se suivent et s'expliquent; le poète la compose d'une série de faits. Enfin l'œuvre dramatique de Victor Hugo laisse une impression analogue à celle que procure la vue des pyramides d'Egypte: on est écrasé par l'énormité du spectacle, puis on a pitié des empereurs qui firent accumuler aussi inutilement tant de matériaux de choix. Il n'y a aucune beauté dans les pyramides: il n'y en a pas davantage dans les drames de Hugo.

Au sujet de la morale le problème est bien simplifié. L'idée de morale implique nécessairement celle de société, de mœurs et de caractères. Depuis longtemps on a renoncé à vouloir chercher dans les œuvres dramatiques des romantiques la représentation d'une société quelle qu'elle fût, de mœurs quelconques. *Hernani*, pas plus que *Ruy-Blas* ne sont joués d'ordinaire en Espagne — c'est du moins ce qu'a affirmé un écrivain espagnol, — parce qu'on les supporte mal. Quant aux caractères il est difficile de saisir ce que peuvent être Ruy-Blas, Hernani, Fosco, Triboulet, puisque " ce n'est enfin, vous le savez assez, ni Triboulet, ni Hernani, ni Ruy-Blas qui parlent par leur bouche, mais Hugo (1) ". Donc, ni esthétique ni éthique. Grand Dieu ! que va-t-il rester en faveur de ce théâtre qui contribua pourtant à faire la révolution dans la littérature ? Le souvenir, c'est déjà bien, mais ce n'est peut-être pas suffisant.

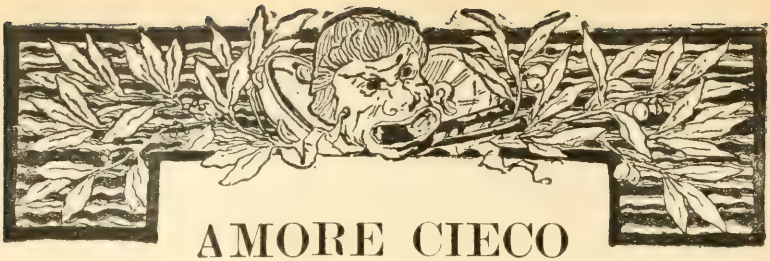
D'un autre côté une évolution sociale se faisait lentement qui allait aboutir aux Journées de 1848. Nulle autre émeute que celle de Février n'a prouvé mieux l'humanité et la générosité des instincts populaires; dans aucun autre moment autant de questions sociales, de problèmes passionnants n'ont été agités. C'était, en quelque sorte, la manifestation de cet idéalisme né après l'Empire et que Hugo avait dédaigné.

La haute bourgeoisie s'était refusée aussi à croire à la prépara-

(1) F. Brunetière. *Les Epoques du Théâtre Français*, 14.me Conférence: *Le Théâtre romantique*.

tion et même à la possibilité d'une insurrection. V. Hugo s'en préoccupait peu; dans son égoïsme grandi par le succès, il demeurait l'homme de 1814 et de 1815, entretenant une gloire qui allait bientôt lui échapper. Il se figurait l'Art comme un temple où l'encens brûlait sans cesse, mais où ne devaient jamais pénétrer les plaintes et les aspirations des profanes. Pour lui, l'artiste et l'homme étaient deux êtres essentiellement différents, le premier n'ayant rien de commun avec le second. Aussi, à dater de 1840, s'est-il dédoublé : l'écrivain resta ce qu'il était, et l'homme public parut. Or le peuple a toujours eu ses politiciens — il en a plus qu'il ne convient et plus qu'il n'en veut, — et ses penseurs, mais il n'a pas souvent eu " son écrivain ". Ce magnifique rôle aurait pu être pris par Victor Hugo; il l'a repoussé, préférant celui de politicien qu'il ne devait pas illustrer d'ailleurs. Et le peuple continua à attendre un auteur qui voulut bien le diriger dans le sens du progrès et de l'émancipation intellectuelle. Hugo le reportait en arrière, dans un monde inexistant d'où toutes tendances libérales et humanitaires étaient bannies. Il est compréhensible que le parterre se soit lassé de supporter la domination inutile ou inerte du Maître. Ce parterre n'écoutait plus son verbe sonore et vide. Enfin depuis longtemps la bourgeoisie avait abandonné le poète. La critique amie se relâchait tandis que la critique ennemie précisait ses attaques, ayant enfin découvert le point faible du système romantique. Alors Victor Hugo envahit la tribune...

Edouard Quet



AMORE CIECO

COMMEDIA IN TRE ATTI

SCENA IV.

Agenore, Bortolo poi **Virginia**.

Bort. — (*dalla destra*). Ah dottore! che fortuna di trovarla quì!

Agen. — Tu quì?... mi fai strabiliare. E Leonardo?

Bort. — È di là nella sua camera.

Agen. — Ma come? che vuol dire? arrivati così all' improvviso! senza darne annunzio?

Bort. — Non era possibile. Il signor Leonardo non può più scrivere.

Agen. — Non può più? ma dunque?...

Bort. — Venga, venga a vederlo... ha gran bisogno di lei (*precedendolo, entra a destra. Agenore sta per seguirlo quando entra da sinistra Virginia*).

Virg. — (*con un mazzolino di fiori sul capo e un altro sul petto*). Ah! signor dottore!

Agen. — (*impacciato e infastidito, ma cortese*). Signorina!...

Virg. — Non la disturbo?

Agen. — Che cosa dice?... tutt' altro... ma...

Virg. — Se le chiedessi un favore?

Agen. — Mi comandi.

Virg. — Fra i pochi privilegiati che accetta nella sua clientela, vorrebbe accettare anche me?

Agen. — Si figuri!

Virg. — Ecco! io ho frequenti palpitazioni... e delle soffocazioni... sento qualche cosa qui (*accenna il cuore*) e poi qui (*accenna il collo*) e poi qui (*accenna la fronte*).

Agen. — Ho capito: nevrosi... nevrosi che assale gli organismi delicati... le nature elette...

Virg. — (*vergognandosi*). Ah!

AGEN. — Ma ella avrà la bontà di scusarmi: in questo momento non posso dare al suo consulto tutto il tempo e tutta l'attenzione che merita e che vorrei. È arrivato Leonardo.

VIRG. — Leonardo!... arrivato!

AGEN. — Pur troppo!... cioè voglio dire che è di là ad aspettarmi, e ho il dispiacere di doverla lasciare... ma più tardi, signorina, più tardi sarò tutto per lei (*s' inchina e parte a destra*).

VIRG. — Leonardo ritornato! e mia cugina non sa nulla!... vado subito a dirglielo (*s' avvia a sinistra*).

SCENA V.

Virginia, Olimpia, Ernesta.

OLIMPIA — (*dal fondo vivamente*). Ah, signorina, se sapesse la novità!

VIRG. — La so... è tornato Leonardo.

OLIM. — Ed è tornato in un certo modo misterioso...

VIRG. — Come?

OLIM. — Una carrozza è venuta alla porticina della scaletta; due uomini sono discesi, hanno aperto l'uscio e sono entrati: il portinaio è corso a vedere e ha riconosciuto alle spalle il padrone e Bortolo...

ERN. — (*dalla sua camera in elegante acconciatura color rosa*). Brava, signorina Olimpia! molto sollecita ad obbedire ai miei ordini! dove sono le rose?

OLIM. — (*porgendole*). Eccole. (*Ernesta le piglia e se ne adorna il capo ed il seno*). Scusi se ho indugiato, ma quello che ho appreso...

VIRG. — Quello che è avvenuto...

OLIM. — Se sapesse...

VIRG. — Tu non sai ancora...

ERN. — (*sempre adornandosi, un po' impaziente*). Che cosa non so? che cosa ho da sapere? cosa è avvenuto?

VIRG. — È tornato.

OLIM. — È arrivato...

ERN. — (*ansiosa*). Chi?

VIRG. — Tuo marito.

OLIM. — Il padrone.

ERN. — (*con un sussulto*) Leonardo?

VIRG. — Lui!

OLIM. — Sì, signora.

Ern. — Ma dite davvero?

Virg. — È nella sua camera col dottore.

Ern. — Senza scrivere, senza avvisare!... Ma questo è mancare ai patti. Ah, il signore è rientrato nel suo palazzo senza neppur degnarsi di farcelo sapere?... va bene, gli cederemo il posto. Olimpia, va subito a disporre tutto per la nostra partenza.

Virg. — Vuoi!..

Ern. — Andarmene subito... È giusto il tempo della campagna, vado a Bellagio (*a Olimpia*). Va... (*Olimpia parte a sinistra*). E dal signor Leonardo non voglio manco lasciarmi vedere.

Virg. — Ma però pensa...

Ern. — Non c'è nulla da pensare... ho già pensato a tutto... O che forse il signore crede di tornare a riprendere la sua vita come se nulla fosse stato?... Non la intendo così io!

SCENA VI.

Ernesta, Virginia e **Agenore.**

Ern. — (*vedendo entrare Agenore*). È vero che Leonardo è tornato?

Agen. — (*grave, di mala voglia*). È tornato.

Ern. — E che cosa dice? che vuole? perchè questa sorpresa? pretende imporsi? vuol ritrattare quello che s'era deciso? Potete dirgli che non riuscirà a nulla. È venuto, ci stia; gli cedo il campo... Ho già dato gli ordini per la partenza (*si avvia verso la sua camera, sempre nervosa*). E non voglio nemmanco ch'egli mi possa vedere.

Agen. — Stia tranquilla, che ad ogni modo egli non la potrà più vedere.

Ern. — (*che era già giunta all'uscio si ferma*). Come?

Agen. — Il poverino, pur troppo, non potrà più vedere nessuno.

Ern. — (*tornando indietro lentamente*).

Virg. — Gran Dio! capisco... la cataratta?

Agen. — Completa.

Ern. — (*un po' commossa*). Cieco?

Agen. — (*s'inchina allargando le braccia*).

Virg. — Oh poveretto! lui così giovine, così brillante! quale disgrazia! Povero, povero Leonardo! Mi vien da piangere (*si asciuga gli occhi*).

Ern. — (*con impazienza*). Sei tanto sensibile tu! (*ad Agenore*). Che cosa vi ha egli detto?

AGEN. — Che da quindici giorni andava sempre peggiorando, che da ultimo fu colto da un febbrone e dopo non ci vide più.

VIRG. — Oh! l' infelice...

ERN. — Lascia finire il dottore.

AGEN. — L' intorbidamento catarattoso, per effetto d' una granulazione, si è mutato in cateratta bilaterale perfetta.

ERN. — (*con un leggiero tremito nella voce*). Irrimediabile?

AGEN. — Si può fare l' operazione quando la cataratta è matura.

ERN. — L' operazione è facile?

AGEN. — Facilissima.

ERN. — Dolorosa?

AGEN. — Sì.

ERN. — Molto?

AGEN. — Molto.

VIRG. — Oh poverino!

ERN. — (*fa a Virginia un cenno per farla tacere. Si vede i fiori sul seno, se li toglie, e li depone sul tavolino; poi si toglie anche quelli del capo*). È almeno sicura codesta operazione?

AGEN. — Sicurissima.

ERN. — Riesce?

AGEN. — Sempre.

ERN. — E ridona perfettamente la vista?

AGEN. — Quasi sempre... In questo caso il soggetto è nel fiore degli anni il buon successo è sicuro.

ERN. — Lo curerete voi?

AGEN. — Assisterò: ma l' operazione sarà fatta da uno specialista: Leonardo è venuto apposta. Mi ha incaricato però di dirle che lo perdoni se non l'ha preavvisata, e fu perchè non ci vedeva più a scrivere: che non vuol recarle disturbo, e se lei preferisce starsene nel palazzo a Milano, egli si farà ricoverare all'Ospedale.

ERN. — (*viramente*). Oh questo no... possiamo curarlo anche in casa, purchè non gli diciate nulla dottore... Vado a cambiare questa veste insopportabile. Mi raccomando di tacere.

AGEN. — Tacerò. (*Ernesta esce*).

VIRG. — O cielo! dottore, diventar cieco! la maggior disgrazia di questo mondo! Non poter più veder le belle stelle, i bei fiori, il verde dei prati, l' azzurro del firmamento...

AGEN. — (*un po' seccato*). Già!

VIRG. — (*guardando sott' occhi*). E sopratutto il volto delle persone amate... ah! non le pare?

AGEN. — Ah sì... sicuro... le persone amate... ah!

SCENA VII.

Agenore e Bortolo

Bort. — Signor dottore.

Agen. — Che cosa?

Bort. — Il signor Leonardo vuol venire in questo salotto; si sente agitato; dice che qui, su quella poltrona, al venir della sera godeva la quiete, e gli pare che ritroverebbe il medesimo benessere. Devo fare come desidera?

Agen.— Capricci d' ammalato. Siccome poi non può nuocergli affatto è meglio accontentarlo. Va pure a prenderlo, Bortolo; io intanto chiudo bene, perchè ci sia meno luce possibile.

Bort. — Sì, signor dottore (*parte a destra*).

Virg. — Viene qui?... ho piacere di vedere... se è cambiato se ha patito.

Agen. — (*chiude gli scuri in modo che la scena si fa buia*). Mi rincresce, signorina, ma questo piacere non può averlo per adesso.

Virg. — Perchè?

Agen. — Perchè bisogna assolutamente che il malato sia solo.

Virg. — Ma se non mi vedrà!...

Agen. — Non importa: se s' accorge che c' è qualcuno s' inquieterà.

Virg. — Se gli dicessimo che sono io?

Agen. - Peggio. Questa sorta di malati hanno vergogna d'esser visti da altri, e tanto più da belle signorine...

Virg. — (*vergognandosi*). Oh!...

Agen. — Egli è qui... abbia pazienza... si ritiri. (*L'accompagna all'uscio di sinistra*).

Virg. — (*fermandosi sull' uscio*). Solamente dargli un' occhiata... (*vede Leonardo venire*). Dio! come è ridotto! (*si allontana a un' ultima raccomandazione di Agenore*).

SCENA VIII.

Leonardo e detti

Leon. — (*appoggiato al braccio di Bortolo; è pallido, smagrito. Fermandosi appena entrato*): Chi c' è in questa camera?

Agen. — Sono io.

Leon. — E non altri?

AGEN. — No.

LEON. — È strano... mi pareva d' aver udito un fruscio d' abiti femminili. (*Nessuno risponde. Egli fa due o tre passi, poi si ferma di nuovo*). Non vorrei aver messo in fuga Ernesta.

AGEN. — No, la signora Ernesta non era qui.

LEON. — Davvero?

AGEN. — Parola d' onore!

LEON. — (*siede sulla poltrona che Agenore ha preparato*). Ah, mi par proprio di star meglio. Sono stanco del viaggio, eppure in letto non ci posso stare, e mi sembra che qui mi riposerò meglio.

AGEN. — Ebbene, adagiati e procura di dormire: ti sveglierai sollevato.

BORT. — (*a bassa voce ad Agenore*). Lei starà qui un poco?

AGEN. — Sì.

BORT. — Tanto ch' io possa andare a mettere un pò in ordine le robe del padrone?

AGEN. — Sì, va pure; portami soltanto la pozione da fargli bere.

BORT. — (*esce a destra*).

LEON. — Bortolo è andato via?

AGEN. — Sì, non dormi ancora?

LEON. — No... e poichè siamo soli voglio chiederti una cosa.

AGEN. — Di' pure.

LEON. — L' hai vista Ernesta?

AGEN. — Sì.

LEON. — Che cosa ha detto?

AGEN. — T' ha compianto... Non ha nemmeno voluto sentire che andassi a curarti fuor di casa tua...

LEON. — Ah, sì! (*Entra Bortolo portando un vassoio su cui il farmaco mesciuto in un bicchiere*). Chi è venuto?

AGEN. — Bortolo che ha portato la tua medicina. (*Accenna a Bortolo che deponga; Bortolo eseguisce e parte a destra*).

LEON. — (*ascolta attentamente, finchè dal rumore dei passi s' accorge che Bortolo è partito*). E.... com' è Ernesta?... Sta bene?

AGEN. — Benissimo.

LEON. — La sua fisionomia, il suo aspetto sono come quando ci siamo separati?

AGEN. — Sì; è passato poco più d' un mese... che cambiamento vuoi che possa essere avvenuto?

LEON. — Poco più d' un mese? A me pare sia passato un secolo! Come sono lunghe, sai, queste giornate in una continua notte! Quante volte, quando il male m' aveva obbligato a starmene per

ore nell'oscurità della stanza, gridavo a me stesso: " ma non è vero, io ci vedo, ci devo vedere! „ e correvo alla finestra a spalancarla, e i raggi del sole mi trafiggevano il cervello con dolori d' inferno!

AGEN. — Così hai precipitato la catastrofe... non parlar tanto; ti stanchi fisicamente e moralmente.

LEON. — Invece ho bisogno di parlare; da un mese non ho più avuto uno sfogo, e ora che ritrovo in te un buono e leale amico, lascia che t' apra l' anima mia.

AGEN. — Ma...

LEON. — Ho ricorso tutti i miei anni vissuti. Mi sono vergognato di essere stato un uomo inutile, che non seppe nemmeno scegliere mai un vero godimento: quella vita oziosa ed arida del caffè e del club mi parve quello che è: infelice e stupida (*dopo un breve silenzio, bruscamente*). Senti... dimmi la verità... Ernesta ha deciso di partire?

AGEN. — Ma... non so... te lo dirà essa stessa.

LEON. — Ah, lei?... E non potrò vederla!... vuoi che ti dica una stranezza? Con la mente io ne vedo la leggiadra figura, ma non come quando ci separammo: la vedo sempre come mi apparì fanciulla, con un mesto sorriso... Com' era graziosa? quant' era bellina!...

AGEN. — (*con calore*). È così ancora!

LEON. — (*volendo fingere indifferenza*). Chissà quanti le avranno fatto la corte?

AGEN. — No... visse ritiratissima.

LEON. — Nessuno è venuto a insidiarla?... una giovane abbandonata dal marito... ed è naturale ch' essa desse retta... Dimmi francamente la verità... non ho il diritto d'essere geloso...

AGEN. — (*impacciato*). Ma io... non ho nulla da dire.

LEON. — Tu però sei impacciato. C' è qualche cosa?

AGEN. — Ti dico di no... l' unico che abbia frequentato questa casa... sono stato io.

LEON. — (*cerca la mano d'Agenore, la trova e la stringe*). Grazie!

AGEN. — (*ritira la mano*). Niente, niente!

LEON. — Mi sento più tranquillo: è inutile dissimularlo: si è deboli... quella paura mi faceva pena.

AGEN. — Riposati, scaccia ogni pensiero: un po' di sonno ti farà bene.

LEON. — Tu non m' abbandoni...

AGEN. — No, finchè torni Bortolo.

LEON. — Pensa a trovarmi un infermiere.

AGEN. — Sì, sta tranquillo: l' avrai oggi stesso (*Leonardo si assopisce*).

SCENA IX.

Agenore, Leonardo, Ernesta poi **Bortolo**

AGEN. — (*vedendo Ernesta comparire all' uscio di sinistra, le fa segno di non parlare e di far piano; le si accosta in punta di piedi; piano*). S' è assopito: è bene non isvegliarlo.

ERN. — (*vestita modestamente di nero s' avanza ed esamina Leonardo: piano*). Come è mutato! deve aver molto sofferto! (*si fa in disparte ed accenna ad Agenore che le si accosti: gli dice piano*). Mia cugina Virginia era venuta qui per passar meco la giornata; bisogna che torni a casa sua e non c' è nessuno ad accompagnarla; mi faccia il piacere, l' accompagni lei.

AGEN. — Io?... la signorina Virginia?... (*tituba, poi celiando*). Conviene rassegnarsi. Ella mi fulminerà lungo tutta la strada e arriverò a casa mia incenerito (*mutando accento*). E lei?

ERN. — Il mio posto è qui.

AGEN. — Cara signora, ella fa un' opera generosa...

ERN. — Faccio il mio dovere.

AGEN. — Riconosco la sua bell' anima (*le prende una mano e gliela vuol baciare*).

ERN. — (*libera bruscamente la sua mano, guarda Leonardo, poidignitosamente accennando a suo marito*). Egli non ci vede...

AGEN. — Appunto per questo.

ERN. — Silenzio! si muove.

AGEN. — (*accostandosi all' infermo*). Leonardo!

LEON. — Agenore!... sei sempre qui?... grazie!

ERN. — (*piano ad Agenore*). Come s' è fatta velata, quanto è mesta la sua voce!

AGEN. — Come ti senti?

LEON. — Bene.

AGEN. — Ti bruciano gli occhi?

LEON. — No.

AGEN. — L' infiammazione cessa: tanto meglio! mi raccomando, bevi la tua pozione e non ti agitare... Io me ne vado, tornerò stanotte.

LEON. — Grazie!... Rimango solo?

AGEN. — (*guarda Ernesta la quale gli fa segno di non dir nulla*); No... qualcuno starà sempre con te... e in ogni caso lì sul tavolino ci hai il campanello.

LEON. — Va bene: ricordati dell' infermiere.

AGEN. — Sì... sta di buon animo... (*scambia il saluto con Ernesta e parte*).

ERR. — (*dopo una pausa si accosta di nuovo pian piano al marito; dimostra negli atti di essere commossa*).

LEON. — (*dimostra d' aver udito qualche cosa e sta ad ascoltare*). Bortolo? (*Ernesta fa un passo sollecita verso di lui, ma si ferma Egli ha udito quel passo e la commozione gli si dipinge sul viso In questo momento entra Bortolo da destra*). Bortolo!

BORT. — Eccomi!

LEON. — (*sul cui volto si dipinge l' amarezza d' un disinganno*). Ah! sei tu qui?... ho sete (*Bortolo va per porgergli il bicchiere, ma Ernesta gli fa segno di fermarsi; va lei al tavolino, prende il bicchiere e lo mette vicino alla mano che Leonardo ha sollevato. Leonardo prende il bicchiere e tenta afferrare la mano che glielo porge, ma Ernesta la sottrae, non così presto però ch' egli non la sfiori con la sua: fra sè*). Questa non è la mano di Bortolo, (*bere e poi riconsegna il bicchiere. Ernesta lo prende sfuggendo accuratamente il contatto della mano. Leonardo, addolorato fra sé*). Non è lei!

ERR. — (*tremante di commozione fra sè*). Piange! (*depone il bicchiere e presa da un impeto di pietà afferra con le sue la mano di Leonardo e la stringe*).

LEON. — (*la sua fisonomia s' illumina, la bocca sorride, la voce gli trema*). Ernesta! (*le accarezza dolcemente le mani*). Sei tu, Ernesta?

ERR. — (*asciugandosi con una mano gli occhi, mentre l' altra è tenuta da Leonardo*). Sono io.

LEON. — (*ansiosamente*). Parti?

ERR. — No: sono io la tua infermiera.

LEON. — (*fa un atto di gioia e mormora*). Grazie! grazie! grazie!

CALA LA TELA.

Il teatro popolare in Francia

Non ha vero carattere popolare l'anfiteatro romano di Orange, del quale si parlò molto in quest' ultimo tempo, a proposito delle rappresentazioni al *Teatro Olimpico* di Vicenza, e per l' origine sua, e per gli spettacoli straordinariamente sontuosi che colà ebber luogo, quello di Orange, teatro magnifico, che Luigi XIV chiamava " la più bella muraglia del suo regno „ ha carattere eminentemente aristocratico. Fu là che, nell'agosto del 1888, Mounet-Sully rappresentò dinanzi a una folla enorme l'*Edipo Re*, ottenendovi un successo anche superiore a quello, a cui era abituato alla *Comédie Française*. Il grande critico Francisque Sarcey confessa d'aver provato quel giorno una delle più forti emozioni della sua vita.

Ma lo stesso storiografo del teatro d'Orange, il Rèal, riconosce (1) che per la solennità della rappresentazione è necessaria un'interpretazione di artisti addestrati ed un lusso di messa in iscena, quale non è possibile pretendere in un teatro popolare.

Non è a credere che ogni teatro nell'aria aperta, solo perchè riunisce alcune condizioni — ingresso gratuito o semi-gratuito, diurnità dello spettacolo, ecc. — debba essere adatto alle rappresentazioni popolari.

L'iniziatore, il propugnatore audace dell'idea di un teatro popolare in Francia fu Maurizio Pottecher.

Già fin dal 1892 — e precisamente il 22 settembre — festeggian-

(1) *Antony Réal fils*. Le Théâtre antique d' Orange et ses représentations moderne. (Paris. Alphonse Lemerre, 1894).

dosi in tutta la Francia il centenario della Repubblica, lo stesso Pottecher diede a Bussang, nei Vosgi, una rappresentazione del *Medico suo malgrado,* adattando la geniale farsa di Molière al gusto popolare e facendola rappresentare con grande successo dagli stessi contadini.

E intanto l'idea di un teatro locale, che si rivolgesse al popolo senza distinzione di classe, andava maturandosi e prendendo forma concreta: il Pottecher il 1° settembre del 1895, con la rappresentazione del *Diable marchand de goutte*, realizzava il sogno di Michelet che, per primo, nelle sue " Lezioni agli Studenti ", espresse l'idea di un teatro destinato al popolo.

È Bussang un villaggio di circa 1800 abitanti, posto all'estremo confine della Francia con l'Alsazia: si stende dalla valle della Mosella fino al colle di Bussang, dove il fiume nasce. Sin dal XVII° secolo, Bussang era rinomato per le sue acque minerali: molti visitatori accorrono allo stabilimento idroterapico, e più ancora a villeggiare fra i verdi colli e i boschi di pini.

Il primo teatro materiale era costituito da una semplice cornice di legno, che delimitava la scena: due battenti ornati di stoffa formavano, quand'eran chiusi, il sipario: aperti, servivano da quinte. Gli spettatori stavano in piedi sul prato, o seduti su rustici banchi. A questo primo teatro all'aria aperta servivan di quadro le colline e le montagne, che circondavano Bussang.

Costruitosi un teatro più vasto e più comodo si cercò di conservare il carattere campestre e la semplicità dell'addobbo materiale: nella prateria, che serve da sala di spettacolo, possono stare parecchie migliaia di persone: tre gallerie — una di fronte alla scena, due ai lati — formano una specie di anfiteatro coperto, simile alle tribune dei campi delle corse, atto a riparare, in caso di cattivo tempo, più di duemila spettatori.

Dovendo avere tutto il teatro un aspetto rustico, in armonia col paesaggio, la scena è fornita — per quanto è possibile — dalla natura stessa: cosicchè, quando non lo impediscano le esigenze della produzione, allo scenario di tela dipinta è sostituito il verde della collina: e l'erba della scena è quella del prato; e gli alberi, e le pietre e gli accessorii tutti sono naturali, quanto più è possibile.

Ben qui avrebbe ragione di rallegrarsi Emilio Zola, che nel suo libro di critica: *Nos auteurs dramatiques* tanto si compiaceva dell' " albero di ciliege " dell' *Amico Fritz* con frutta *vere*: e dovrebbe riconoscere, che — quanto a realismo di allestimento scenico — il teatro popolare di Bussang supera la stessa *Comédie Française*.

Fra gli attori — tutti del paese, o per adozione — vi sono impie-

gati, industriali, operai di usnina. un funzionario del governo, un letterato ed un chirurgo; recitano per amore al teatro unicamente, lasciando da parte ogni preoccupazione finanziaria — poichè non son remunerati — ed abdicando ad ogni ambizione, ad ogni desiderio di gloria, sia pur piccola — poichè il loro nome, (come neppur quello dell'autore) è manifesto dal cartellone che annunzia lo spettacolo: a rappresentazione finita, quelli ritornano al loro ufficio, al loro mestiere, riprendendo modestamente la loro abituale occupazione.

In ciò questi attori locali non sono molto dissimili dai dilettanti delle nostre Società Filodrammatiche: l'amore per il teatro unisce questi e quelli in compagnie non stabilmente organizzate, col solo scopo di procurare a sè ed agli altri il piacere di uno spettacolo drammatico. Che poi fatalmente alcune ambizioncelle sorgano fra gli attori — e fra le attrici specialmente — delle nostre numerose Filodrammatiche, è cosa che non riguarda il nostro argomento.

Ma non era forse simile a questa di Bussang quella compagnia alla quale si unì nel 1643 il grande Molière — allora soltanto Poquelin — e che prese pomposamente il nome di " Illustre Teatro „? compagnia che con moderno vocabolo di gergo chiamerebbesi di *guitti*, ed allor quale vuolsi che si sia ispirato Scarron, per descrivere nel suo *Romanzo comico*, le umoristiche avventure dei comici di campagna.

Sarebbe temerario il presagire che dalla compagnia di dilettanti, che recita nell'oscuro villaggio dei Vosgi, sorgerà un nuovo Molière: certo è che Maurizio Pottecher col grande autore comico ha in comune la fiducia illimitata e l'attività intelligente; ed è egli pure direttore e autore al tempo stesso.

La sua prima opera teatrale, scritta e destinata al teatro del popolo è: *Le diable marchand de goutte*, che — a fine di conservarne il titolo popolare — non saprei come meglio tradurre con: *Il diavolo cicchettaro* o " venditore di zozza „.

È questa una produzione altamente morale, perchè combatte — non con vuote declamazioni, ma col realismo della rappresentazione — l'alcoolismo, che è la piaga maggiore di quella regione, il vizio che corrode la forza e la salute di quei montanari.

L'intreccio della commedia è quanto mai ingegnoso e dà luogo a scene emozionanti, e talvolta assai drammaticamente efficaci: l'elemento comico è fuso molto felicemente con quello patetico, si da tener desta, con la varietà, l'attenzione del pubblico.

Vi è poi conservato — ed è ciò che in una produzione destinata al popolo è il più interessante — il tòno semplice e dimesso dei con-

tadini, il carattere artistico, il linguaggio familiare, volutamente ingenuo e perciò assai facilmente comprensibile.

Il Pottecher, abbassandosi al livello intellettuale dei suoi spettatori ha intuito come e quale debba essere la commedia popolare: e con questa sua prima produzione ha fatto non soltanto un piccolo capolavoro drammatico, ma ha dato un vero modello del genere.

Ecco, in brevi tratti, il soggetto del *Diavolo cicchettaro:*

Cirillo cede alle seduzioni del *Diavolo*, venditore d'acquavite, e si ubbriaca: in un impeto d'ira si rivolta al padre ed alza, nella collera, la falce sopra di lui. Cacciato di casa, va miserabile col solo conforto della moglie *Marianna*, che lo segue nel dolore, e lo assiste e lo incita al lavoro.

Ritornato dopo molti anni alla casa paterna, ricco e felice, per esservi riammesso quale figlio, egli trova il padre implacabile: " s'egli fosse ritornato povero ed infelice, io gli avrei aperte le braccia „ dice il vecchio: e poichè neppur l'aver dato tutto il danaro ai poveri commuove il padre, *Marianna*, con sublime abnegazione, si sacrifica alla felicità del marito: e si uccide: *Cirillo*, al colmo del dolore può alfine abbracciare un' ultima volta il padre moribondo. Produzione in alcune parti melodrammatica — e per questo genere sono le simpatie del popolo — in alcune fantastica, ma sobria ed efficace nell' insegnamento morale, che indirettamente ne risulta. All'intelligenza ingenua e primitiva di quei rozzi contadini tutta la sequela di dolori di *Cirillo* appare logica conseguenza dell'alcoolismo: e la lezione morale è veramente utile, producendo sull'animo loro un' impressione di terrore altamente suggestiva.

Non egualmente felice sono gli altri drammi, rappresentati, negli anni successivi, al teatro di Bussang: il Pottecher non ritrovò più la vena fresca e spontanea di questa sua produzione: per variare gli argomenti, riescì meno interessante, ed assai meno piacevole e divertente.

Monteville, rappresentato nel 1896, è un dramma tetro e farraginoso. Una città industriosa e potente, fondata da una colonia di stranieri, vive sicura in mezzo ai montanari meno selvaggi, immobilizzati per antiche tradizioni in un' esistenza primitiva ed in lotte intestine. Il passaggio necessario e doloroso di questi esseri barbari ad uno stato di civilizzazione più avanzato costituisce il soggetto del dramma.

Il terzo spettacolo ebbe luogo nel 1897, poichè ogni anno si ha una rappresentazione di almeno una commedia nuova. Le rappresentazioni sono almeno due: l'una è gratuita, l'altra — che generalmente è la prova generale di una produzione — è destinata agli abbonati o

sottoscrittori. L'incasso ricavato si destina a metter in scena delle *novità*, le quali poi costituiscono lo spettacolo popolare dell'anno seguente. Le rappresentazioni hanno luogo nella seconda quindicina di agosto, o al principio di settembre; sempre di domenica o di giorno festivo: generalmente nelle ore pomeridiane: dalle tre alle sei.

Nel 1897 fu rappresentata per la prima volta una farsa rustica, con intermezzi di canto, intitolata; *Le Sotré de Noël.*

Nel Prologo — che precede tutte queste produzioni popolari — un personaggio spiega che cosa sia questo *sotré*, dal quale la commedia prende il titolo.

Sotré è una specie di spirito canzonatore, al quale i contadini attribuiscono ogni sorta di bizzarrie e di burle salate. *Il folletto di Natale*, scritto dal Pottecher in collaborazione con Auvray, è la storia di un certo *Tété-Loyal*, uomo d'affari, che tenta d'imbrogliare il ricco contadino *Thièry*, sindaco del paese, e che viene sorpreso — al momento di passare il confine — da *Rèmy*, nipote del contadino ricco. Intorno a questo semplice intreccio sono ricamate delle avventure amorose, delle fantasie campagnuole, delle bizzarrie più o meno di buon gusto, ma di carattere schiettamente popolare. Delle canzoni e delle ballate villerecce, messe in musica da Carlo Lapique e da Luciano Michelot, rendono questa farsa contadinesca più varia e più piacevole allo spettatore ingenuo delle montagne dei Vosgi.

A un genere affatto diverso appartengono le due produzioni, che costituirono lo spettacolo del 1898: *Libertà* e *Il lunedì delle Pentecoste*, entrambe di Maurizio Pottecher.

La prima è un dramma patriottico di un carattere molto originale: l'autore ha dato assai efficacemente l'aspetto di ciò che fosse, al tempo della Rivoluzione francese — il luogo nel 1792 — un villaggio perduto fra le montagne, nel quale le idee nuove di patria libera e indipendente penetrarono con la libertà.

Francesco Souhait viene arrestato sotto l'accusa di aver dato fuoco a una casa: e, quel ch'è peggio anche di aver ucciso il suo antico padrone — era partito molti anni prima di andare a servire lontano dal villaggio nativo — ed a quei rozzi contadini parla di libertà, per la prima volta: la grande Rivoluzione gli insegnò ad essere indipendente — da qualsiasi giogo. Mentre sta per essere giudicato dal padre suo, arrivano i soldati della Repubblica che lo liberano; e proclamano — anche in quell'oscuro angolo di Francia — i nuovi diritti dell'uomo, ed annunziano la caduta della Monarchia.

Tutto ciò è rappresentato in tre atti sobrî e semplici: e quel grande avvenimento che fu la Rivoluzione Francese è quasi impicciolito — per

renderlo comprensibile all' intelligenza dei contadini; la chiusa in cui il rappresentante della Repubblica chiama i montanari alle armi onde respingere l' invasione straniera, è di una grande e solenne drammaticità.

Un atto schiettamente comico è quello che chiude lo spettacolo, e che Pottecher intitolò: *Il lunedì delle Pentecoste.* È la storia di una piccola rivalità fra due pacifici borghesi, che — dopo una scampagnata sull' erba, durante la quale una vecchia questione si riaccende — finisce con l' accomodarsi grazie all' amore del figlio di uno dei borghesi per la figlia dell' altro. L' umorismo paesano di tali piccole baruffe, la semplicità amabile dei caratteri rendono questa commediola un piccolo capolavoro di comicità schietta e sana. Ed è forse — dopo il *Diavolo cicchettaro* — questa commedia la migliore di quante ne abbia scritto il Pottecher, per semplicità di stile e per piacevolezza di dialogo.

Io amo assai meno quella " storia di streghe „ intitolata: *Ognuno cerca il suo tesoro*, musicata da Luciano Michelot, e rappresentata nel 1899.

Non dirò che la trovata non sia ingegnosa, ma bisogna convenire, che la storia di un *Principe Fridolino* — il quale gira il mondo alla ricerca della camicia di un uomo felice, perchè in tal modo soltanto può ottenere la pace — deve forzatamente interessare un pubblico di contadini assai meno che una storia borghese, familiare e magari ingenua.

In questa fantasia del Pottecher, tutti i personaggi vanno in cerca, mercè l' aiuto di diavoli e streghe, di una cassetta d' oro: ognuno cerca il suo tesoro (di quì il titolo), sia nel denaro, sia nell' amore di una donna, sia nella felicità altrui, come il *Principe*, che alla fine della commedia, riesce infine a trovare un uomo felice.

Il caratteristico di questa fiaba — poichè altro non è se non una favola drammatica, d' imitazione shakspeariana — è che tutti parlano in prosa, tranne il *Principe* e il suo governatore *Polemone*, i quali adoperano il verso.

Ignoro quanto una tale fantasia possa essere stata apprezzata da quegli spiriti semplici e rozzi, che sono gli spettatori di Bussang. Poichè se è vero che nel pubblico del teatro del popolo vi sono delle persone istruite, che hanno familiarità con ben altri teatri, se vi sono talvolta, per eccezione dei parigini ansiosi di sensazioni nuove e stanchi del convenzionalismo dei loro teatri del *boulevard*, è però specialmente per il popolo che un simile spettacolo è destinato: e come tale deve adattarsi alle esigenze, ai gusti, all' intelligenza del popolo,

e parlare il suo linguaggio. Sì, talora, accanto ai contadini si trovano degli artisti, che a un tale spettacolo convengono per risentire quella freschezza d'impressioni, che solo può dare il contatto della natura.

Scopo di un tale teatro è di dare a un pubblico fin lì estraneo all'arte una distrazione ed un insegnamento morale, che da ogni opera drammatica sincera ed elevata derivano. Essendo un teatro un luogo di distrazione per lo spirito, e non una cattedra, da cui s'insegni, o un pulpito da cui vengono delle prediche, l'autore deve cercare sopratutto d'interessare e di commuovere: deve parlare chiaramente e sinceramente, e sopra ogni altra cosa — deve ricercare la verità e l'umanità dei caratteri.

A facilitare il compito, e a maggior intelligenza dell'intreccio del dramma — il quale in ogni caso deve essere di una grandissima semplicità e chiarezza — il Pottecher pensò bene d'introdurre il *Prologo* che venga a narrare l'argomento della produzione che si rappresenterà: e ciò non già ad imitazione degli antichi *Misteri*, con i quali nulla hanno di comune le rappresentazioni di Bussang, ma con lo scopo di allontanare tutto ciò che richiegga uno sforzo d'intelligenza.

Non vanno confuse le rappresentazioni di Bussang con quelle di Oberammergan, in Baviera, di carattere prettamente religioso, ove, una volta ogni dieci anni — per antichissima tradizione — si rappresenta il *Mistero della Passione.*

Nè si possono paragonare alle molte rappresentazioni che hanno luogo in Isvizzera, in Tirolo, e in altre regioni dell'Austria e della Germania, tanto meno i teatri popolari stabili dei paesi tedeschi si assomigliano a quello fondato dal Pottecher. In Austria specialmente le produzioni popolari sia di genere comico, sia fantastico, sia melodrammatico hanno grandissima voga: ed è eminentemente popolare Ferdinando Raimund, uno dei primi commediografi dell'Austria, il caposcuola di quel genere inferiore di " farsa con canto " (*Posse mit Gesang*), che costituisce il massimo grado della comicità tedesca ed ha carattere popolare: Lodovico Anzengöuber, autore applauditissimo di drammi sempre in repertorio sui teatri dell'Austria e della Germania.

Maurizio Pottecher espose in un volume, ed in molti articoli di rivista, le proprie idee e le proprie teorie: fece la storia del teatro, di cui fu l'anima, e pubblicò, nelle molte prefazioni alle commedie, i cenni illustrativi al suo Teatro popolare di Bussang (1).

(1) Maurice Pottecher *Le Théâtre du peuple — Renaissance et destinée du théâtre populaire.* (Paris, Paul Ollendorff, 1899) — *Théâtre du peuple.* [4 spect.] (Louis Geisler. 1898). [5 spect.] (Paris, Ollendorff 1899). — (Revue d'art dramatique: Déc. 1897; — Oct. 1898; — Sept. 1899).

Ma potrà egli continuare, solo, nell'impresa, dando continuatamente — ogni anno — una nuova produzione? O contribuiranno all'esito di queste rappresentazioni popolari altri commediografi, rinunciando così alla gloria di un successo parigino, per dare al popolo delle campagne francesi il frutto del proprio lavoro intellettuale?

A ciò risponde *a priori* lo stesso Pottecher: ove l'impresa riesca, o quando il pubblico speciale del suo teatro dimostri d'incoraggiare e di apprezzare i suoi sforzi, nulla impedisce che si rappresenti il repertorio classico — entro dati limiti naturalmente e scegliendo fra i capolavori del teatro francese e straniero, quelle produzioni che apparirebbero più adatte ai gusti, alle tendenze, all'intelligenza del popolo. Eschilo e Sofocle, Shakespeare e Lope de Vega, Corneille e Molière potrebbero fornire un meraviglioso repertorio e dar un contributo eccellente al teatro popolare. Alcune produzioni di questi grandi andrebbero messe da parte: ma non è detto che tutte le opere di coloro, che parlarono sulla scena un verbo nuovo, debbano essere incomprensibili agli intelletti più umili. I tragici greci e i comici latini scrissero per il popolo: ed al popolo parlarono Marlowe e Shakespeare, Lope de Vega, Molière, Goldoni, Holberg, Schiller. Ed è ciò che ultimamente esaminava, in uno studio sul teatro popolare, Romain Rolland (1).

Per i tragici qui non sarebbero necessarie grandi spese per messa in iscena, nè si richiederebbe l'esattezza storica dei particolari: tali ricostruzioni archeologiche — interessanti per un pubblico raffinato e mondano, come quello del teatro d'Orange — non vedrebbero apprezzate dal pubblico di Bussang: ma egli vi saprebbe ben riconoscere quando v'è di eternamente umano nei caratteri: e la semplicità della favola, la potenza del linguaggio, la teatralità delle situazioni saprebbero imporsi all'intelligenza più mediocre.

Così per Shakspeare; lo spettatore incolto non comprenderà la meravigliosa filosofia del carattere di *Amleto*, ma sarà impressionato dalle dolorose vicende del dramma: non sarà in grado di apprezzare la profondità del personaggio di *Jago*, ma ne comprenderà i raggiri.

E maggiormente comprensibile sarà Molière, che rappresenta il genio nazionale, che è francese nel carattere, e nello spirito: le sue farse sono popolari sì nella forma, che nella sostanza, le sue commedie hanno quella mirabile chiarezza d'idea, che le rende facili e comprensibili alle persone meno colte.

---

(1) Romain Rolland. *Le Théâtre du Peuple et le Drame du Peuple.* (Revue d'art dramatique; dec. 1900).

E così — facendo collaboratori del teatro del popolo i più grandi genii drammatici della Francia e dell' estero — Maurizio Pottecher può aumentare il repertorio di Bussang con dei capolavori immortali.

Liberandosi dalle convenzioni del teatro ordinario, questo, ch' egli fondò sulle native montagne dei Vosgi, si presenta come un vero *teatro libero*, senza preoccupazioni di critica, nè di interessi materiali.

A imitazione di questo teatro locale — che riproduce i tipi ed i costumi dei contadini della Francia orientale o della Lorena — sorsero in varî punti della Francia dei teatri popolari: nel Giura, nella Brettagna, nella Vandea; e come a Bussang, per merito del Pottecher si costruirono dei teatri locali a Gèrardmer, a Blonjean, a la Mothe-Sainte-Hèraye, a Bèziers, diffondendosi così per le terre francesi l' amore per il teatro, e portando al popolo quel passatempo — utile e intelligente — che fin qui era riservato alle sole classi abbienti.

E da questi teatri popolari due effetti utili forzatamente derivano: l' arte serve da educatrice al popolo, infiltrandosi con l' insegnamento, che da una rappresentazione risulta, e distogliendolo da più volgari passatempi; in secondo luogo l' arte drammatica al contatto della natura e del popolo vien ringiovanita.

E forse, studiando il popolo nei suoi costumi e nelle sue abitudini, da questi teatri locali potrà sorgere il drammaturgo, che parlando al popolo il linguaggio del popolo, ne descrive e ne rappresenta l' esistenza ed il carattere, le qualità ed i vizî, le aspirazioni e le idee.

Cesare Levi

L'intelligente censura

Su queste pagine, in uno degli scorsi numeri, Luigi Grande ci procurava un quarto d'ora di schietto buon umore narrandoci le gesta documentate di quella graziosa revisione ecclesiastica, di cui i tagli terribili non rispettavano nè meno le più innocenti farse.

Il *saggio* datocene dal Grande rimonta a mezzo secolo fa, imper... versante l'ineffabilmente grottesco abate Ruggeri. Per i dovuti confronti, desidero a mia volta offrire un saggio della revisione nostrana, attuale, la quale se non porta forse i *nò* con l'accento del reverendo Ruggeri, non ha molto da invidiare, per sapienza di soppressioni, a la chiercuta consorella de' tempi andati.

E poichè me se ne offre il destro, vorrei esprimere l'augurio che quanti amano l'arte, cui vengano tra mano le prove di reati consumati, in nome dell'articolo 40 della Legge di P. S., dagli illustri revisori prefettizi, contro tutti gli articoli delle leggi riunite del buon senso e del senso comune, li denunciassero a la lor volta al... buon umore del pubblico.

Forse allora si finirebbe per porre un freno a le manomissioni delle produzioni teatrali cui si dedicano con arcana voluttà questi censori autorizzati, ma non certo autorevoli.

Ebbi adunque sott' occhi una copia dell' *Arlecchino Re*, il lavoro tanto discusso di Rodolfo Lothar, copia *revisionata*, vidimata, bollata, impressa insomma di tutte le stigmate possibili di parecchie Prefetture del Regno.

L'onor dei tagli spettò peraltro a l'Ufficio di revisione — *ab Jove principium* — della R. Prefettura di Roma, la quale, " agli effetti dell'art. 40 della Legge di P. S. „ permise la rappresentazione " purchè fossero integralmente rispettati i tagli *segnati in verde* e le parole cancellate a pag. ecc. „.

Le altre R. Prefetture di Firenze, Perugia, Bologna ecc., si limitarono a stendere il polverino su le decisioni di quella romana.

Ecco i tagli *segnati in verde* (oh, gli sgorbi dell'abate Ruggeri!) e le parole cancellate, ch' io sostituirò con dei *corsivi*:

Pag. 69:

(Atto II, scena 2.ª, Tancredi e Arlecchino)

Tancredi.... " Credete, voi sareste già cacciato, *assassinato*, spogliato del trono, se io non vegliassi per voi „.

Ecco, se vogliamo penetrare nello spirito del sullodato art. 40 della Legge di P. S., secondo viene inteso dal liberale censore, perchè togliere quell' innocuo *assassinato*, e non la frase seguente « spogliato del trono »? E perchè, sempre nello stesso concetto, lasciar passare — stesso atto, stessa scena, pag. 67 — delle *tirate*, come la seguente di Tancredi?

Arl. " Non sono io una parte del popolo? non appartiene al corpo la testa? nel popolo, in questo misero popolo è il mio cuore. Non sono io il cervello che pensa per tutto il paese? „

Tancr. " Così parla un rivoluzionario, non uno che è re per grazia di Dio! Così non deve parlare il figlio di mio fratello. Non avete nessun rapporto con quella moltitudine che si agita là in basso... Voi la governate, null' altro. E per governare bene un popolo si deve imparare a disprezzarlo. O che c' è bisogno di dirvelo? „

Ma invece, sempre a pag. 69, il censore si ferma ancora:

Tancr, " Scusate: voi siete il Re: *l'erede di quell'uomo che uccideva un altro per mettersi al suo posto* „.

Taglia cioè una frase che ha valore unicamente come constatazione del fatto avvenuto, specifico, e non onora del *segno verde* la frase che subito segue: " Così si fonda un impero potente „, la quale, come conclusione generale, appare passabilmente *sovversiva*.

Andiamo avanti.

A pag. 99, atto IV, scena 2.ª, il nostro revisore fa una feroce concorrenza al reverendo Ruggeri;

Scapino. L' inferno è fatto quasi come la città di *Roma!*

. . . . . .

Scap. Rosso è il colore preferito, quel bel rosso che portano *i cardinali.*

. . . . . .

Scap. E naturalmente non si vedono che donne! Prima di tutto perchè è l' inferno, e poi perchè, come vi ho detto, l' *inferno assomiglia tutto a Roma.*

Da notarsi che Scapino, truccato da Arlecchino, dice tutte queste cose, fra un lazzo e l'altro, in una rappresentazione giocosa su un palcoscenico improvvisato. Buffonate adunque, buffonate da marionette, decorate anch' esse di *segno verde!*

Credo che nelle rappresentazioni d'*Arlecchino Re*, al nome di *Roma* venisse sostituito quello di *Parigi*, nel rassomigliarla con l' inferno.

Che ne dice M. Loubet?

Ma non so come i comici se l'aggiustassero con i soppressi *cardinali!*

Ancora.

Pag. 100, stesso atto e stessa scena:

Arlecchino (l'autentico). " Chi sei tu? Un falso Arlecchino, un simulatore d'Arlecchino, un Arlecchino nell'abito, non nel sentimento! Credi tu, o frodatore, che la maschera basti? Bisogna saperla portare, anche! Bisogna essere un maestro della maschera come me! *È più facile rubare la maschera a un re che ad un Arlecchino! È più facile recitare la parte del re, e far credere al popolo d'essere un vero re, che ingannare il pubblico con un falso Arlecchino! Il popolo si lascia gabellare, il pubblico no.* Io sono il vero Arlecchino. Eccomi. Guarda, Colombina, il tuo Arlecchino è quì! „

Ho riferito anche le frasi non tagliate, perchè dal contesto dell' intiero discorso risulti chiaro lo spirito che anima Arlecchino, l'artista, cioè, che difende fieramente l' arte sua, quell' arte ch' egli a tutto antepone, anche all' *arte* di far il re.

Questo naturalmente il censore non ha compreso, e, naturalmente ancora, il *segno verde* ha imperversato.

E nemmeno egli ha inteso che al preciso identico concetto sono informati gli squarci seguenti, in cui Arlecchino, in stile ironistico, quale a la sua maschera si adatta, narra la propria istoria. Ed il revisore ha preso quà e colà frasi staccate e le ha inesorabilmente condannate.

Oh umana sapienza!

Pag. 105:

Arl... " Io divenni dunque re... Arlecchino, per grazia di Dio... io feci al popolo tanti lazzi che tutti cadevano a terra per le risa. Un popolo che

ride è facile da governare. Non lo lasciai riflettere, lo sorpresi con mascherate, con fuochi d'artifizio, con banchetti, con *auto da fè*, con decapitazioni, con persecuzioni agli ebrei, e mille altre cose allegre. *E siccome io tagliavo sempre delle teste, e mettevo nuove imposte, nessuno dubitava ch'io fossi il re legittimo* „.

E volendo colpire ad ogni costo anche l'ironia di Arlecchino, notisi la coerenza fra i tagli praticati e le frasi lasciate integrali.

Leggasi ancora, se si voglion avere altre esuberanti prove della medesima coerenza, tutta questa mirabile scena 2.ª del IV atto, nella quale il *sovversivismo* (chiamiamolo così dal punto di vista del censore, perchè dal punto di vista dell'arte o non esiste o è una sacrosanta stonatura il volerlo ammettere) fa ben spesso capolino, come del resto in tutta la comedia, senza che lo zelante *tagliatore* se ne sia accorto. Si mettano infine in rapporto le seguenti frasi soppresse con quelle lasciate intatte, a onore e gloria della intelligente R. Censura:

Pag. 111.

Arlec..... " Poter ridere sopra tutto, e avere il diritto di ridere di tutti. Quest'è il vantaggio dell'arte. La mia arte drammatica è arte. La mia arte da re non era niente! *E poi pensate. Un buon Arlecchino val più d' una dozzina di re! Re se ne trovano facilmente, ma un Arlecchino come me è assai difficile e forse non se ne troverà più... Che dico? Un buon Arlecchino è la persona più importante del regno. Egli vi dice la verità, e impunemente. Il suo asilo è la scena.* Io non potrei vivere senza verità. Se dovessi chiudere la bocca soffocherei! Qui io posso dire la verità in questa sala che puzza di rapina, di assassinio, di lascivi caproni, di donne libidinose.... „.

E sapete qual'è questa sala in cui Arlecchino sente di poter dire la verità? La sala del trono! Colui che dà alla sala *puzza di rapina e d' assassinio* è lo zio del re, il *lascivo caprone* è il figlio del prelodato zio, la *donna libidinosa* è la fidanzata del re, circondati da una turba di cortegiani da loro non dissimili!

E pure l' egregio censore, sempre dal suo punto di vista, o dell'art. 40 della legge di P. S., non ha creduto di sottrarre, mediante acconci *segni verdi*, quella reggia da una sanguinosa berlina.

Così, adunque, e non altrimenti, si esercita la censura nel nosto *bel paese*.

Guido Quirino Ruata

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Nouvelle (La) Revue — A. 23, n. 67, nouvelle sèrie. 15 Juillet 1902.

" Le droit des pauvres „ par Edouard Quet: Con precisione ammirevole di date e ragionamenti in favore e in disfavore della tassa che i teatri e i locali per pubblici spettacoli della Francia, pagano a vantaggio delle istituzioni pei poveri, il Quet offre la storia documentata dell'esercizio di questo diritto, e rileva quanto di utile e di dannoso emerge da esso, così visto male, specialmente dai direttori dei teatri regolari, che da un momento all'altro minacciano la chiusura dei loro locali, per sottrarsi all'imposizione. Questo diritto del povero che ha sostenitori fervidi tra cui il Worms e il Maurey, e avversarii non meno calorosi, quali il Leroy e il Berry, risente davvero un po' della vecchia concezione che l'ha imposto. Esso ha un origine pressochè ridicola: fu istituito a titolo di elemosina, che i comici dovevano pagare in penitenza dei loro peccati, specialmente commessi nello esercizio della loro professione!

Nel 1407 la tassa, così concepita, ha avuto una prima sanzione reale, e in questa guisa, su per giù, si è trascinata fino a quanto Luigi XIV, con decreto del 25 febbraio 1699, la estese ad ogni luogo in cui il publico accorresse per distrarsi o dilettarsi. Circa la sua applicazione, si è notata qualche diminuzione, come al tempo della guerra del 1870, e qualche esenzione in favore dell'*Opéra* nel 1721; le quali cose hanno avuto una durata cortissima, giacchè il ripristino o il rincrudimento della proporzione numeraria, che in oggi è fissata al 9 1p2 °/₀, non si è fatto attendere gran tempo! Ciò che non risulta chiaro, nonostante le molteplici pubblicazioni speciali e la documentazione peculiarissima del Quet, è la ragione evolutiva per la quale una tassa creata, imposta a titolo d'elemosina, sia stata al seguito, considerata addirittura come un diritto acquisito. Questa parte della forte legislazione di questo diritto, che ha resistito a tutte le rivoluzioni, a tutte le riforme napoleoniche, a tutte le mutazioni dei vari regimi, dal secolo XV al nostro, resta oscura, almeno per me, s'intende.

Il Quet non si mostra nè contrario nè favorevole nelle sue conclusioni. Egli è per una riforma, che potrebbe attuarsi, tenendo come guida gli studî già fatti dal Maurey, dal Morel e da altri, e che se un tal diritto è destinato a essere ancora riconosciuto, sia modificato secondo le esigenze e i postulati della Società nostra, la quale, se in altro non avesse progredito, basterebbe per farsi rispettare, che ha mostrato d'intendere il teatro ben diversamente di un luogo adatto alle pubbliche distrazioni.

Certo l'argomento merita l'attenzione di studiosi quali il Quet, tanto più ch'egli stesso, con parola rapida e chiara, indica su quali basi potrebbe venire una economia sulla spesa che sostengono le amministrazioni del diritto dei poveri per la tutela del loro patrimonio, e su quali altre, in relazione delle prime, esso diritto potrebbe riuscire meno odioso a chi ora ne resta colpito ingiustamente.

d. m.

Voci del Peristilio

— La questione Mascagni-Liceo Rossini di Pesaro, è entrata in un periodo di vera asfissia cerebrale. Oramai da quanto si è detto e scritto è risultato che un Consiglio Comunale ha presa una deliberazione che non era in diritto di prendere; un maestro, i cui sistemi d'insegnamenti sono stati approvati e i cui miglioramenti apportati all'Istituto musicale affidato alle sue cure sono stati riconosciuti, è stato rimosso; che il ministro della P. I. si è riservato di dire la sua ultima parola, dopo la logica ponderazione richiesta dalla spinosa e sopratutto antipatica questione. Agl'italiani dovrebbe dolere un fatto: che il municipio di una piccola ma civile città, compia una illegalità per dar sfogo a un pettegolezzo da lungo tempo, e fastidiosamente, nudrito e ingrossato; e dovrebbe sorridere un'idea: che il maestro si consacrasse alla sua produzione, sottraendosi a un seguito di dibattiti vivi, irosi, irrazionali, come sono quelli che abbiamo udito e udiamo nelle polemiche provocate dalla presenza di Mascagni nel Liceo musicale pesarese. D'altra parte, un direttore di qualsiasi istituto, non si lascia liquidare come un qualunque bidello avvinazzato. Aggiungete poi a questo la vivacità del carattere dell'autore dei *Rantzau*, e si spiega tutta la vitalità profusa nelle dispute in parola.

E davvero è strano ciò che accade. Si dubita della benefica azione dell'insegnamento del direttore del Liceo, e si passa d'inchieste in inchieste. Queste concludono sempre in favore dell'accusato, e allora in cambio di una ragionevole pace, si torna a nuova guerra. Non è dunque l'artista e l'insegnante che non si vuole; non si vuole l'uomo, che è riuscito antipatico agli amministratori della proprietà di Rossini, e a certi consiglieri comunali di Pesaro! Come mutare o raddrizzare o soltanto attenuare questa irragionevole condizione di cose, di natura tanto inferiore? La soluzione spetta, più che al ministro, a Pietro Mascagni: lasci il Liceo, e non vegga più certi esseri che confondono le qualità dell'uomo ad essi non simpatiche, con quelle dell'artista, il quale, com'è risultato da tutte le inchieste, e da molti fatti compiuti, come direttore del rinomato istituto e come insegnante, ha fatto sempre e con vantaggio della coltura musicale italiana, il suo dovere.

— Il sindaco di Napoli ha nominato una commissione di egregi cittadini perchè sia studiato il modo meglio adatto al riabbellimento del celebre teatro *San Carlo*, la cui fama resta sempre insuperata nell'Italia nostra. L'ampio e bellissimo monumento fu fabricato nel 1737 su disegno di Giovanni Mediano, brigadiere dei reali eserciti, in otto mesi e venti giorni. Con l'oro borbonico si son fatti di questi miracoli! Fu inaugurato con un opera del Sarro su libretto del Metastasio. Nel 1777 Ferdinando IV affidò all'architetto Fuga l'incarico di ricostruirne tutta la sala, e di decorarla di bel nuovo. Pochi anni dopo lo stesso Ferdinando IV volle rendere ancora più bello il *San Carlo* e si rivolse, essendo morto il Fuga, all'architetto Antonio Niccolini. Questi arricchì d'altre bellezze e di comodità il gran teatro e vi aggiunse il severo portico d'ingresso di stile greco.

Il 13 febbraio 1816 bruciò, divenne per un terribile incendio un vero

mucchio di cenere. Dopo otto giorni un decreto reale annunziava la ricostruzione del teatro. L'architetto Niccolini fu chiamato a rifare quanto aveva compiuto poco tempo prima. Dal 1816 ad ora, nessun restauro nelle decorazioni è stato più fatto. La commissione testè nominata attende allo studio del necessario riabbellimento, e farà di certo opera degna.

— " Coloro che costringano taluno a mettere a disposizione di essi danaro od altre cose, sotto la minaccia che altrimenti non si garantirebbe il successo di un artista (ad esempio, una cantante esordiente), commettono il reato di estorsione. Ricorrono qui, infatti, gli estremi del delitto previsto dall'articolo 409 del codice penale, e cioè la incussione del timore di un grave danno materiale e morale, il costringimento a metter la somma a disposizione dei colpevoli, per effetto dell'incusso timore, e infine la intenzione di essi di far tale coazione, per avere cosa non dovuta ". (Cassazione Roma, 21 marzo 1902, ricorrenti Borresi ed altri, estensore Benedetti).

In altri termini, la Cassazione definisce estorsione ciò che le varie male operanti associazioni di *claqueurs* teatrali compiono tutti i giorni. Questa notizia giuridico-teatrale dovrebbe preoccupare quelle masnade, perchè per gli effetti del citato articolo 409 del c. p. si tratta di applicare ai responsabili una pena che varia dai due ai dieci anni! La *claque* è deplorata come la teppa, la camorra, la mafia, il barabismo e via discorrendo, ma nessuno ricorre alle leggi protettrici, che pur esistono, per difendersene. Un artista di coraggio, un artista che sa d'essere sicuro del suo valore, un artista, infine, che vuol percorrere la sua carriera onestamente e dignitosamente, impari a sapersi regolare per difendersi da questa sorte d'imposizione, sempre illecita, anzi, come abbiamo visto, delittuosa.

— *Ut queant Laxis* (da un manoscritto proporzionale della " Biblioteca Nazionale " di Torino), è un lavoro paleografico, consistente nella pubblicazione di un inno del cinquecento di autore sconosciuto, dovuto alle cure intelligenti di artista, di critico e d'erudito di Luigi Alberto Villanis, che pubblica nel suo numero 2-3 dell'anno 1902, la *Santa Cecilia*.

È una curiosità che troverà ben disposti a suo riguardo, quanti hanno culto severo e gusto delicato per tutte le fasi della musica, dalla loro origine, sino ad oggi, : quanti, infine, sanno resistere agli amori per le leggerezze cosidette artistiche e trarre diletto, supremo diletto; dalla vera arte, fonte di coltura nobile ed eletta.

Il Villanis non si fa sfuggire giustamente l'occasione, anche per ricordare che mentre nel campo della politica e della letteratura non mancano ricercatori per illustrare quanto di bello e di buono ha avuto il passato, in quello della musica ve n'è notevole difetto, tanto che non dovrebbe meravigliare il punto orribile a cui è giunta, in generale, la coltura musicale ai nostri giorni. È dire che non mancano nelle biblioteche d'Italia delle raccolte preziose di musica classica di tutti i tempi!

— Ad iniziativa di Re Giorgio di Grecia, l'attore Truffier della *Comédie Française* — a quanto si annunzia in questi giorni — si recherà in Atene ad istituirvi un conservatorio drammatico e un teatro uso Casa di Molière. La spesa è sostenuta dal Re, che la preleva dalla sua cassetta privata. Ecco un sovrano degno dei suoi tempi.

— Sigfrido Wagner e il musicista Humperdinck lavoravano ognuno per suo conto intorno ad un'opera. La scelta dell'argomento era caduto per entrambi, senza saperlo, su di una novella di Andersen : *La bella addormentata nel bosco*. Ora, di comune accordo, si sono uniti per lavorare insieme all'istessa partitura.

— La Casa Ricordi, ha pubblicato ultimamente due composizioni di Emanuele Gianturco, che tra la politica e le cure professionali trova anche il

tempo per coltivare la musica, che è stata sempre una sua predilezione. I due pezzi sono un *Minuetto* e *Marcia dei soldatini di piombo* e sono due piccole cose scritte con molto gusto e molta accuratezza.

— Achille Torelli ha pubblicato pei tipi dell'editore Marino di Caserta, il primo elegante e grande volume del suo teatro scelto, che è messo in vendita al prezzo di lire quattro. Quanti s'interessano alle cose del teatro nostro non priveranno certamente la loro biblioteca della opportunissima pubblicazione.

— Ettore Strinati parlò ai socii della società degli impiegati civili di Napoli delle attuali condizioni del teatro di prosa nostro, presentando un quadro delle sue condizioni, in passato e ora, e indicando varii problemi in relazione ad esso, e concludendo, che dal pubblico potrà dipendere l'elevamento del teatro stesso, se vorrà distribuire con maggior coscienza artistica e patriottica la sua lode, il suo biasimo e il suo concorso. Un sintomo del risveglio di questa coscienza egli lo vede negli ultimi meritati insuccessi di certe stomachevoli *pochades* e nelle vittorie salde riportate in questi ultimi tempi, da tre lavori italiani: *Come le foglie* di Giacosa, *Romanticismo* di Rovetta, e *Sperduti nel buio* di Bracco.

— Il penultimo bollettino della " Società di Previdenza fra artisti drammatici „ contiene il rendiconto del X esercizio finanziario con la situazione patrimoniale al 31 marzo 1902, in rapporto con quella del 31 marzo 1901. L'attivo da lire 242,845,26 è salito a lire 266,394,02 con aumento cioè di lire 23548,76. L'utile netto dell'esercizio finanziario 1901-1902, ripartibile a norma dello Statuto è di lire 15,506,68. Le entrate sono state di lire 28,829,38 e le spese di lire 5,280,62, il che dà la cifra sopradetta di lire 23,548,76 in aumento al patrimonio. L'attività inoltre dall'esercizio 1892-1893 si è aumentato gradatamente salendo in dieci anni da lire 55,935,88 a lire 266,394,02 qual'è attualmente.

Dal Fondo di beneficenza autonomo per sussidi ad artisti soci sono stati pagati N. 11 sussidi per lire complessive 890,00 e dal Fondo di beneficenza autonomo " Adelaide Ristori „ per sussidi ad artisti non soci, sono stati largiti N. 54 sussidi per l'ammontare di lire 2,400,00.

Il numero dei soci effettivi a 31 marzo 1901 era di 266, in questo esercizio se ne sono ammessi 31 ed eliminati 7, sicchè il numero dei soci è attualmente di 290.

Fra le notizie sociali il bollettino porta l'elenco delle compagnie che, onorando Adelaide Ristori, rilasciarono tutto o parte dell'incasso fatto con la recita del 29 gennaio; la cui cifra totale fu divisa fra il Fondo pensioni e Fondi autonomi per sussidi ad artisti soci e non soci.

Il bilancio tecnico compilato questo stesso anno a norma dello statuto, assicura la stabilità del fondo pensioni e con ciò la Società può dirsi pienamente consolidata.

— La Società degli Autori ed artisti lirici e drammatici in Roma bandisce:

1° Un concorso per la *rappresentazione* di lavori drammatici italiani di almeno tre atti;

2° Un concorso per composizioni orchestrali e strumentali da camera.

Le modalità si potranno conoscere dirigendosi alla sede della Società in Roma, Corso Umberto 1° n. 151, palazzo Bernini.

G. Puccini

L'ARDUA BATTAGLIA

Nella sua conferenza: *Autori e pubblico*, assai applaudita a Milano e in parecchie altre città, il mio valoroso collega ed amico E. A. Butti ha con salda argomentazione provato non essere il teatro, come vorrebbero taluni, un' arte inferiore.

Nelle mie *Confessioni di un autore drammatico* poi, io ho dimostrato essere ben giusto che un trionfo teatrale sia maggiore di qualunque altro, per la corrispondente gravità di un insuccesso.

Ma tanto più questo apparirà ragionevole ove si considerino le innumeri ardue difficoltà che premono sulla manifestazione scenica al confronto di tutte le diverse produzioni letterarie.

Compiuta l'opera, il poeta o il prosatore, per giungere al pubblico, non hanno da trattar che col proto; e gli errori di stampa si correggono agevolmente.

L'autore drammatico ha bisogno invece degli interpreti.

Qui i maggiori pericoli.

Poichè, mentre con un libro lo scrittore entra in comunione diretta col lettore, cui descrive minutamente e quanto più crede efficacemente l'azione di ogni personaggio, lineandone ogni gesto, commentandone ogni moto, illuminandone ogni particolare stato d'animo; mentre egli ancor più, con la virtù narrativa, può far sorgere dinanzi al lettore la scena quale egli voglia, sontuosa, modesta o poverissima, e in essa

bene inquadrarvi le persone, figurate esattamente in ciascuna linea del viso, come in ciascuna piega degli abiti, e pingere così ogni sorta di gente con la certezza che così le vedrà il lettore; il povero commediografo inutilmente si potrà servire delle didascalie, ignote all'ascoltatore e non lette o non curate dall' attore.

La scena non disposta come fu da lui immaginata; le persone vestite con costumi non appropriati; un tono falsato, un colorito che manchi, un carattere trasmutato sì da non riconoscersi, ed ecco tutta l'opera sua monca e lontana dalla bella compiutezza vagheggiata nel fervore della creazione e nella fatica della espressione!

Le parole di un libro non giungono travisate ad occhi limpidi di lettore; quelle di una commedia raramente passano esatte dalle pagine del *copione* alle labbra dell'interprete: spesso anche sono inventate a mezza via.

Guai poi se l'attore è smanioso di un applauso! Egli vi farà una ricalcatura, un' aggiunta improvvisa al testo per trarre un effetto volgare: uno di quei *soggetti* che noi, se pure applauditi, con severità d'arte chiamiamo... *cattivi soggetti!*

Bene è vero che talvolta gli attori danno sembianza di bellezza a un brutto lavoro, creano persone dove eran fantasmi, animano di vita ciò che era vecchia cartapecora; ma talvolta guastano cose belle e isteriliscono grandi impeti d' arte.

Si parla di varietà di giudizii tra pubblici di diverse città italiane: io direi il più delle volte non esservi stata che una varietà di interpretazioni.

Proseguendo nel paragone tra l'opera drammatica e le altre opere letterarie: chi si dispone ad acquistare un libro, ha già stima dell'autore o segue la stima altrui; e comperato il volume attende per leggerlo le condizioni migliori sia di spirito che di luogo.

Chi va a teatro, al contrario, se non va alla ventura, anche se attirato da un nome noto s'arma di diffidenza, già conscio della instabilità di una fama teatrale; confonde il suo spirito con quello della folla, nella quale han pur larga parte gli indispettiti per il soverchio prezzo del biglietto, i cattivi digeritori, i malcontenti per mestiere, i pavoneggiatori di professione, i petulanti, gl' invidi, gli abortiti, i non arrivati, i rejetti, i riformati e tutti gli inabili al cammino dell'arte: gente costoro, lieta di sfogar contro l'uno il loro livore contro l'universo, e di radunare in un fischio anonimo tutte le loro intime urla contro la nemica sorte!

Anche i ben disposti talora si indispongono per i disagi esteriori; la calca li prostra, l'immobilità li accascia... la disattenzione li vince...—

sfugge una frase, una situazione si annebbia... e addio l'architettura di una scena!

E l'autore deve a poco a poco vincere le diffidenze, le prevenzioni anche talvolta, cattivarsi le simpatie di tutta quella moltitudine, così varia di temperamenti, di caratteri, di intelligenze, di coltura, di gusti e di idee, deve convincere tanti intelletti insieme, far vibrare all'unisono tanti cuori, strappare a tante labbra un sorriso.

E ora gran parte del pubblico è restìa a meditare, perchè venuta a teatro solo per svagarsi; ora è restìa a commuoversi, perchè desiderosa di sorridere: ora refrattaria a ogni comicità, perchè bramosa di gagliarde commozioni!

E poichè in nessun luogo meglio e più apertamente che a teatro, il pubblico manifesta chiari e netti i suoi gusti e le sue tendenze, molte volte un successo o un insuccesso deriva soltanto dai gusti e dalle tendenze della maggioranza degli spettatori.

E ancora, come già osservò quell'arguto e brillante ingegno di *Yorick*: il racconto di un'avventura galante che oltrepassi i limiti concessi dalla tolleranza universale, una frase un po' cinica o ardita, una barzelletta che varchi i confini della decenza, è tollerata da chi la legge in un libro, e anche provoca in lui un sorriso. Ma ponetela in iscena, e mille persone protesteranno come un sol uomo, e si costituiranno a pubblico difensore e vendicatore inesorabile della morale conculcata. E ciò, non perchè la morale complessiva del pubblico corrisponda alla morale degli spettatori spiccioli sommata tutta insieme, ma perchè in pubblico si hanno pudori che non si sentono in privato!

Ancora: di un romanzo si può saltare qualche pagina che annoj o che disgusti, sperando che le successive saranno migliori; e, se questo accade, il lettore conserverà del libro nel suo complesso una buona impressione.

A teatro invece la cattiva impressione di una scena si riversa su tutto il resto, fosse pure eccellente: perchè davanti al pubblico la selezione naturale funziona immediatamente, inesorabilmente, brutalmente. Onde accade talora che gli spettatori facciano imperiosamente calar la tela prima che la commedia sia terminata, dando così all'autore il diritto di rimproverare loro che non abbiano voluto ascoltare le ultime scene... da lui stimate, naturalmente, le migliori!

E da ultimo: un errore tipografico in un volume passa sovente inavvertito, o è facilmente corretto dall'autore, nè gli fa togliere pregio al valore dell'opera.

A teatro invece bastano piccolissime cause: la *toilette* stonata di un'attrice, un oggetto che caschi, la luce che non si accenda o non

si spenga a tempo, la *papera* di un comico, per stornare l'attenzione del pubblico, provocare la sua ilarità fuor di tempo, e rovinare lo spettacolo.

Come accadde a me alla prima rappresentazione di *La mattina dopo*, a Bologna.

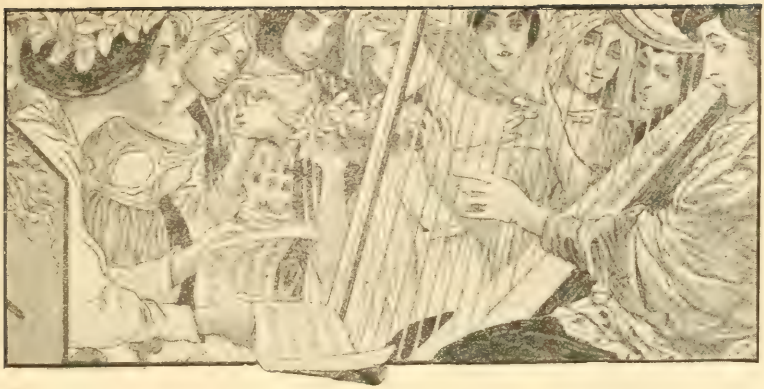
Pochi minuti innanzi che calasse la tela, il domestico, entrando in iscena, doveva dire semplicemente: " *Quando la signora contessa comanda, la colazione è servita!* „ L'attore, impaperandosi, disse a rovescio: *Quando la signora colazione comanda, la contessa è servita!* „ Fu in tutto il teatro una risata sola... ma ch'io non avevo preveduto nè desiderato! Le ultime battute della commedia, nelle quali è racchiusa l'amara comicità che ne deriva, andarono perdute, e la tela cadde fra il silenzio generale.

Perchè il pubblico, nel suo giudizio, non mostra mai di scindere la responsabilità dell'autore da quella degli interpreti. Anzi, talvolta, dopo aver zittito una commedia, si dà a battere le mani per salutare gli attori, e mostrare loro cortesemente che i fischi non erano per loro. Ma, per contro, se un buon lavoro venga sciupato dalla esecuzione, il pubblico, dopo avere disapprovato gli interpreti, non si cura di chiamare alla ribalta l'autore innocente!

Ora i fischi a teatro son come le palle di quel famoso duello, nel quale, rimasti illesi gli avversari, venne ucciso il povero vetturino, che aveva condotto sul terreno uno di loro, e se ne stava pacificamente sonnecchiando a cassetta, discosto dal luogo del combattimento: vanno talvolta a colpire chi non ha colpa alcuna!

Ed è così che, mentre il poeta e il romanziere possono serenamente e senza alcun timore attendere mesi ed anni perchè all'opera loro venga assegnato il giusto pregio, l'autore drammatico in poche ore arrischia il prodotto del suo ingegno, se non pure il suo avvenire, in una terribile battaglia, affidata in gran parte al valore altrui, e della quale il poeta e il romanziere ignorano affatto i pericoli, le torture e le ansie struggitrici!

Giannino Antona-Traversi



" IL PARADISO PERDUTO „

Azione poetica in un prologo e tre parti di LUIGI ALBERTO VILLANIS, per la musica di ENRICO BOSSI

(tratto dal poema del MILTON)

PROLOGO

Era il nulla increato, e sull'abisso
l'eterno Tutto impenetrabil: Dio.
Del tempo ancora ignota
l'onda fluente: immota
l'eternità: l'essenza ponderosa
dei mondi, come aligera semente,
solcava quella che mai non riposa
dell'eterno Signor profonda mente.
Nei raggi, d'albe e di tramonti ignari,
le sante voci alate
cantavan l'apparir d'opre create.

" Sotto la mitica falange, ai secoli
ignota, immemore d'ogni sua genesi,
nel tempo, che il moto rinserra,
sarà la terra.

" Fiori avrà, vite, tramonti, placide
notti lunari, meriggi splendidi.
Avrà di felici una prole:
l'Ente lo vuole! „

***

Ave, dell'infinito
Dominator! Nell'ombra inviolata
del nulla, il tuo pensiero
accenderà la luce sterminata.
E le stelle rotanti a mille a mille,
nimbi d'eternità, sul glauco fondo,
il ritmo scanderan d'ogni creata
cosa nel mondo.
Ave! Ne le pupille
dell'uom la vita riderà soave:
e le corolle su dai prati in fiore
olezzeran, turiboli
di nôvo incenso, a te. Gloria o Signore

PARTE PRIMA

" L'Inferno „

La pura immensità, queta profonda,
che il genio uman rispecchia, accesa ap-
[parve
d'orrendi fuochi e di terror. Muggendo
furibondi uragani, in turbo ignivomo
l'esercito ribelle
contro il Signor precipitò. L'immota
inneffabil virtù del Creatore
stette, in nimbo di luce: e fiammeggianti
ròte, lamenti ed ululi
d'angioli sfolgorati
fu in alto.
Or tacque in cielo ogni clamore.
Cantan l'orde serafiche
" Gloria al Signore! „
Sol da l'abisso, dove il fuoco impera,
sorge Satàn terribile
sulla battuta schiera.
Alto si leva: con orrendo ghigno
" A noi—tuona—o compagni maledetti!„
e percuote l'acciar sopra il macigno.

Romba alla voce sua l'orrendo loco:
ad ogni appello franano
per le aperte voragini
nuovi abissi di fuoco.
Protervo egli erge la gran mole, e intorno
cento falangi sorgono
per l'infernal soggiorno.

" Pugnammo! Se il vigor che al mal
[ne cresce,
poichè il bene sparì, mai non si spenga,
tornate all'armi, e le fiammanti lacrime
ciascun di voi rattenga.
Egli ne fulminò: tra immense pene
l'angelico valor mise in catene...
Sorgete or dunque: il Paradiso a noi!
E frodi ed armi guidino
lo stuol non domo d'indomati eroi! „

— Tacque. Il baglior degli infiammati
[sguardi
che s'affisano in lui, di fosca luce
torva più che le lugubri
fiamme d'inferno, illumina il gran duce.
Molocco allor aderge la persona,
e concitato e impavido
tra le vampate sibilanti tuona.

" Tu guerra invochi — e guerra sia:
[ma d'armi
lotta implacata, non di frodi. Al cielo
nascemmo: or dunque piombino
sul cielo i figli suoi
lui conquistando in fulgido
infranger d'armi e ruinar d'eroi „

— " Guerra? „ — Belial risponde, fra
[i caduti
fiacco d'ardire e di virtù. " Ben guerra
vorrei: ma troppe lacrime
piangemmo: è forza arrenderci
al destin che ci atterra.
Se la vittoria o il nulla
arridere potesse all'alta impresa,
l'armi e la frode a l'ultimo
disperato lottar vorrei congiunte.
Ma sfolgoranti punte
vibran le sue falangi
cui lastra adamantina più non regge:
e ad increato spirito
non s'apre il nulla: è questa eterna
[legge!
Quì rimaner convien: contro il pensiero
che ancor s'ostina a favellar di Dio,
sola un' arma ci avanza... „
— " E qual...? „
— " L'oblìo! „

— Scoppia al suo dir in procellosa [voce
la coorte infernal: — "Troppo lottammo:
si posi alfin „
" Quaggiù, posar, nel rombo
della vampa insoffribile ? „
" Tonanti
sorgan dalle voragini
l'orde sacre alle lotte.
Guerra, Satàn: fiammeggino
i tuoi vessilli, e sperdano la notte! „

— Fremono: e l'aste squassano
nell'infernal tenèbra: un urlo immenso
squarcia quell'aer denso.
Ma di mille tonanti più terribile
leva Satàn la voce: e al minaccioso
vibrar, l'immensità, madre dei secoli,
rimbomba.

" O radiosi
drappelli, in rôte angeliche
usi a librare i placidi riposi,
fermate. Nôva guerra
fatalmente s'impon: ma duopo è vincere:
vano è il valor se inutile si sferra!
Non Ei, dal cui pensiero
scaturisce la folgore, si assalga
negli spazî superni. Alto mistero
Ei medita lassù: questo si sveli,
e nell'opere sue piombi distrutta
la sapienza trionfal dei cieli! „

" Che medita l'Eterno? „

" Nei più lontani giri, in luminose
ròte sonanti, vagano
voci misteriose.
Pochi eletti le udir: son voci alate
che cantan l'apparir d'opre create „

" Le udisti tu...? Che narrano?

" Sarà la terra... un uom, d'angelo il [volto,
sereno l'occhio e l'anima innocente,
vivrà nel sol, che accenderà la vita
nella creata gente...
Dove ciò sia, niun seppe mai. Dal fondo
dell'abisso infocato
forza è salir, oltrepassando Iddio,
al confine ignorato.
Ardua l'impresa: intorno
raggianti, in vol fulmineo
gli angioli eletti chiudono
quest'infernal soggiorno.
La vendetta è lassù... Chi al volo or- [rendo
apre l'ali?
Niun parla?
Ebben, sol io
voglio scagliarmi: o ciel, arma le folgori:
Sàtana infrangerà l'opra di Dio! „

***

Gloria a Sàtana re! — Fiamma d'in- [ferno,
le vampe in curva aureola
attorci al capo del ribelle eterno!
Tuoni l'abisso: fuggano
sparsi ne l'alto i chèrubi volanti:
cinto di rabbia, Sàtana
muove nell'infinito i passi erranti.

PARTE SECONDA

" Il Paradiso „

Candida l'alba sul creato mondo
l'ali movea, silente pellegrina
che Iddio distolse da l'eterno stuolo
e, ancella al sol, ne l'orbita
lanciò, rettrice del virgineo volo.
Lei dal profondo immote
le schiere dei celesti contemplavano
via digradante in digradanti rôte:
e, come raggio in vetro si rifrange,
tale al brillar del dì novello gaudio
cantava in seno a la spirtal falange.

" O d' increate aureole figliola,
Luce che il mondo piccioletto indori,
vivida madre ai vividi colori,
sorgi e divampa, o gaudiosa! „
" Osanna! „

" L'eterna essenza dell' Iddio, cui vola
ogni altra essenza, all'uomo in te favella.
O sorriso di sol, bacio di stella,
sorgi e divampa, o gaudiosa! „
" Osanna! „

Sotto sorgeva il sole.
Dal Caucaso perduto
ove negli echi dormono
le memorie d'un tempo sconosciuto,
una voce salìa, mite, gioconda,
inneggiando al Signor.
Coglievan gli angioli
la mattutina prece degli umani,
esile come fior, pura come onda.

" Signor, cui verde olezza
ridesta dal sopor l'erba infinita,
Tu della vita creator diletto,
sii benedetto!

" Tu sei la mite voce della brezza
che tra le foglie parla dolcemente.
e il cor la sente.

" L' anima sei, che olezza
su dagli steli: l'anima infinita
sei della vita, o santo e benedetto
Padre diletto! „

Ed ecco nella pace inviolata
dell'etere celeste un lungo fremito
passò; l' arpe vibrarono
dei chèrubi canori, e nel profondo
parve guizzasse un raggio
all' increato dal creato mondo.
Uriele, del sole abitatore,
al ciel salìa ne l'etere lucente
messaggero al Signore:
e s' allumavan gli angioli
al divino appressar, come s' allieta
nel raggiar d'un' imagine
il volto del poeta.

" O gran Veggente, ne le cui latèbre
l'infinito s'aggira e si confonde,
odi: grave s' avanza
l'opra del Mal ne le create sponde.
Quei, che nomar non può labbro celeste;
su la terra già turbina, ed investe
l'aria innocente.
Il raggio iridiscente
del sole io vidi scolorare al lezzo
dell'alito fatal: nôvo ribrezzo
come per gel rattrista la famiglia
dell' erbe, e intorno piangono
le fonti lamentose.
I soli umani
ignari del periglio, ancor folleggiano,
poveri aulenti calici
dannati a la procella del domani!
O Tu, dal fondo degli abissi arcani

vibra un cenno su lui: tuonino i chèrubi:
il nemico è laggiù! „

Moria ne l'alto
la voce d'Uriele, e dai tonanti
oricalchi sgorgavano
già gli appelli sonanti,
quando sui minaccianti
scese un cenno: e ristettero.
Volava
un' armonia solenne in ogni dove.
e intorno si librava
la voce di Colui, che tutto muove.

— " Posa, Uriele: — (in eco sterminata
la santa voce ripetean rotando
le sfere, via per l'orbita segnata)
" Posa, Uriel. Lo spirito nefando
là non giungea, se il cenno onde trafitto
cadde in Inferno, lo cacciava in bando.
" Sta l'eterno voler saldo ed invitto:
nulla in alto si muove o nell' abisso
se l'occulto Fattor non l'abbia scritto.
" In doppia forma ogni destino è [scisso:
potea Satàn, può la creata gente
scegliere il Ben: chi nel peccar è fisso
" Cadrà nel Mal, perduto eternamente! „

— Pianse il coro innocente
al responso fatal: nati all'oblìo
del duolo, s'attristavano
gli spirti eletti al favellar d'Iddio.
Ma nel sen dell'Eterno
raggiò l'Amore, Figlio immacolato
del Fattore superno: e rise intorno
di nôva luce l' Etere
qual ride il cielo a l'apparir del giorno.

" Padre, l'eterno detto
immutabil sarà: piombi la Morte,
se scritto è in alto, su l'umana sorte!
" Ma l'uomo piccioletto
fa che possa espiar: l'umana stanza
ch'avrà Lutto e Dolor, abbia Speranza! „

— " E sia! „.
(O Amore, Amore sterminato,
Tuo vanto era redimere
la colpa del peccar!)

" Sull' uom creato
sta infinito il Dolor: doglia infinita
tempra non è che accogliere
possa, se non celeste. Ora, gli eventi
chi vuol mutar coll'uom? Chi nella vita
vuol scendere, e morir...? „

Grave nell'alto
silenzio errava: al gran soffrir del mondo
gli stessi eletti s'arretrar sgomenti!

" Un' ostia adunque, o Padre
(cantò allora l' Amor) dal tetro inferno
salverà l'uom? Sia sacro il detto eterno!
" Nel grembo d' una madre
io, fatto uman, laggiù n'andrò: di Morte
subirò la tortura, e nuova sorte
" in terra allieterà le umane squadre! »

***

Santa, suprema e pura
Voce, tu in fondo al cuore
ancor favelli, angelica
speranza nel dolore.
Tu, scesa a la tortura
dell'uom, salvasti il mondo,
e vai cantando ai secoli
l'osanna tuo giocondo!

Mentre il Figlio dicea, rideano i cieli:
salian cantando gli angeli
nei rifulgenti veli,
e il trepido aleggiar si disperdea
in due rôte volventi
che l'una in pian, l'altra in salir movea.
Al gioir dell' empireo s'accese
di raggi il mondo: la sublime voce
destò gli uman che, attoniti
guardar le rôte — e v'adorar la Croce

PARTE TERZA

"La Terra"

Stanca delle terrestri
valli, movea la luce il vol giocondo
via digradante pe' i confin del mondo.
Fra gole ignote, per sentier silvestri
ch' orma vivente non avea segnata,
ridea la Bella; e sulle fronti alpestri
un rossor verecondo
saliva a la carezza immacolata.
" Dove ne vai? " chiedea
la garrula foresta. Ella baciava
con l' alito divin la stormeggiante
che tutta s' allumava:
poi, digradante, in alto si perdea.
" Dove ne vai? " trillante
il ruscel ripetea, da nevi eterne
sorto a specchiar le immensità superne.
A le sue linfe il labro
dava la Bella: un'onda di cinabro
scorrea le rupi, in cascatelle, al piano:
ella saliva. I culmini giganti
la rispecchiavan: su l'eccelse vette
giunse, mirò il Signor, bella ristette:
in un lampo d'amore
tutta rifulse, vagheggiando Iddio:
poscia, sorpresa da mortal sopore,
richiuse l'ali, e su l'ostello umano
scese il notturno amplesso dell'oblìo.

— " O corolle gemmate " — (giù chinate
dicean le nubi erranti agli oscillanti
steli fragranti)
" date l'ultimo incenso! D'ogni senso
l'agonia della Diva che vi avviva
quaggiù vi priva.
" Contro il sopore lento sorge il vento:
ma ronza invano e trilla, e vi titilla
ogni fibrilla.
" Lei, che allumina stami, zolle e rami,
dilegua. Tedio enorme sulle forme
stendesi — e dorme!

— Freddo un baglior da l'occidente in
[cielo
sorgea frattanto: il plenilunio acceso
occhieggiava dai monti, ad ogni stelo
benedicendo. I raggi
non usi ancor nei mistici viaggi
a contemplar delitti, in sul disteso
letto de l'erbe s'addormian. Rapaci
sbucaron sui giacenti
le farfallette audaci:
li ghermiron nel sonno: indi fugaci
volitaron sui fior, lampe viventi.
Così su glebe aulenti,
su rivoli scorrenti
vagarono le lucciole, fluenti
nimbi di vita fra notturne paci.

" O come brillano
ne l'aria tiepida
quei fuochi fatui
come scintillano!
" Dintorno occhieggiano,
salgono, scendono,
ne l'erbe affondansi,
riddano, danzano.
" Sui raggi libransi
dell'astro pallido:
su noi si cullano:
bevon nei calici
" le goccie roride
che in aria brillano,
che in terra stillano,
che arcane trillano
" trillano, trillano
su l'acqua nera.

— Così dai fiori in eco sterminata
salìa la voce nel notturno oblìo:
e a lor bizzarra ne scendea ritmata
la nenia dell'errante sfavillìo.

" Siam raggi che in cento
miraggi sul vento
scherzosi ne vanno.
Bramosi ristanno
gli steli dintorno
sognando tra i veli
de l'ombre, la luce
del giorno.

— Ma più dolce tra i rami e più sonora
e ripiena d' incanti, una parola
giungea. Sognaron gli angioli
forse quell'armonia, quando da l'alto
mirar la terra. E come argentea d'acque
fluente vena, che in eterna strofe
d' eterne purità canzoni alterna,
tale ad Eva scendea la maschia voce
de l'amico innocente
che a lei donò la potestà superna.

— " Lenta la notte, o mia compagna,
[grava
sul tuo bel volto: i riccioli fluenti
all' umida carezza omai s' allentano
giù per le spalle, tardi e sonnolenti.
Posiam: spegne il Signore
ogni fulgore in ciel, perchè la terra
posi beata in placido sopore.

— " Non scese il sonno a me: sorride
[intorno
la vita ancor: vedi? scintilla il giorno
laggiù, sull'acque: e in volitanti cori
vagan faville argentee
sui calici dei fiori.

— " E la bizzarra visïone alterna
l'ombre al corrusco lampeggiar...

" Sospira
dei fior, sott' essi, l'olezzante prole...

— " Scende il raggio nei calici, e s'in-
[terna...
— " Luci e corolle han gemiti e parole!

— " Son raggi
che in cento
miraggi
sul vento
scherzosi
ne vanno...

— " Bramosi
ristanno
gli steli
dintorno...

— " Sognando
tra i veli
de l' ombre
la luce
del giorno...

— Mentre così dicea, posava Adamo
sul limitare del diletto albergo
tutto profumi e pace.
Ma nell' ombra che tace
ella udiva l' appello disperato
che già scendea sull' anima
con l' infida canzone del peccato.

—"T'arresta, amico: ne la notte canta
la foresta, laggiù... hanno i tuoi occhi
una dolcezza insolita,
e un' onda di desìo par ne trabocchi!

— " Desìo?.,. tal nome ignoto
non insegnaron gli angioli...

— " Sorride
la bocca tua gentil più dell' usato,
e sparge arcano fascino
che tutta mi conquide...
Perchè? „

— " T' acqueta: il vago turbamento
degli occhi tuoi mi turba, ed ha la notte
sospir pien di sgomento...
Preghiam!

— " Perchè si curvano.
le luci vagabonde
sull'aperte corolle tremebonde
in luminosi amplessi...?
" Preghiam!
— Perchè ogni ramo
dà frutti e fior? Perchè, s'io mai ti chiamo,
al nome tuo commoversi
sento le rupi e l'onde,
e " Adamo! „ io dico: e la boscaglia mormora
ed " amo! „ ne risponde...?
— Preghiam, preghiam! Non v'ha perchè, se Iddio
fiori e luci e boscaglie ed acque erranti
diede alla terra.
— Eppur di ciò richiedere
l'angiol vorrei...
— T'acqueta:
posa: e t'udranno gli angioli
là vigilanti al raggio del pianeta! „.

Ed Eva bella, stretta a lui ne l'ombra
de la stanza innocente, alfin la nuova
sete frenò del dimandar. Saliva
l'occhio lunar lucente a mezzo il cielo
e il vel notturno al suo guatar s'apriva.

*
* *

— Quand'ecco l'armonia, che a stille a stille
ne le goccie dai rami rugiadosi
scendea, trillando in cadenzar di squille
sui stagnanti dell'acque alti riposi,
tacque. L'onde turbaronsi:
un soffio ardente avvolse le corolle
e un alito mortifero
inaridì le zolle.
— " All'erta, all'erta! „ in lor fruscìo le garrule
foglie stormian, rabbrividite: " All'erta »
frusciavan le lucciole
sui fiori: " All'erta! „ immense
gridavan l'erbe: " All'erta! „ il gran nemico
sta sul creato: All'erta,
coppia innocente! il turbine
su te sovrasta di mortal peccato! „

— Mugghiaron gli echi spaventosi: in cielo
s'ascose il plenilunio: al limitare
dell'albergo gentil in sua possanza
stava orrendo Satàna.

— " O dalla fronte pura, immacolata
prole innocente,
posa l'ultima volta: ormai dannata
meco ti voglio al male eternamente!
Puro, qual sei, fu Satana, già duce
di celeste falange imterminata:
o Paradiso, o Luce,
mia prima stanza, io non t'ho mai scordata
Tu nell'umano fango
chiudi l'eterno bene:
io fiamma eterna, eternamente piango
stretto in eterne pene.
In te l'idolo infrango
che ancor m'attrae: saran le tue catene
sola dolcezza a me. Prole di Dio,
sorgi alla vita: destati!
su te divampi il desiderio mio! „

— Stese la man fatale: ed un sospiro
uscì dal labbro della donna. Ardente
passò quel soffio sulle mute labbra
del compagno dormente,
ed ei pur si riscosse: e d'ogni intorno
pervertiti al voler del maledetto,
voci di fior, sospiri, olezzi e murmuri
nella notte spargevano
nuove malie sull'indifeso tetto.
— Eva bella, ridesta, a l'alte voci
porgea l'orecchio, e già nel cuore udiva
ripercotersi il canto:
ed echi, ed erbe, e fiori, olezzi erranti,
sospiri inebrianti,
tutti incalzava il Maledetto:

— " A l'opra,

spirito vil de la materia! Sorgi
dall'imo suol: gorgoglia
in torve linfe, e per gli steli inebria
ogni olezzante foglia!
Spargi dovunque il tuo poter, qual foco
sottil, che innonda l'etere
e la vita feconda in ogni loco.
E tu, figlio del sole,
sogna la voluttà: Sàtana il vuole! „

*
* *

— " Adamo... Adamo,
la notte è fonda,
un fuoco insolito
l'anima innonda...
Dal sonno dèstati,
odi... io ti chiamo...
— (gli echi gemevano
Adamo...! Adamo...!
Dal sonno torbido
levò le ciglia)
— " Eva... mia tenera
sorella e amica,
che brami?
— " Ascoltami:
Bizzarre imagini
turban lo spirito..,
Perchè ogni ramo
dà frutti e fior? Perchè, mentr' io
[ti chiamo,
dintorno si commovono
l'erbe, le rupi, l'onde,
e " Adamo! „ io dico: e la boscaglia
[mormora,
ed " amo! „ ne risponde...?

— E " t'amo! „ il bosco imperversò.
[L'immensa
passione carnale in cento fremiti
battè l'ali nell'ombra: e baci e murmuri
salivano, scendevano
— visione infernal — ne l'aria densa...

*
* *

— Allor ghignando Sàtana s'estolle
su la gleba: ma d'alto
fiammeggian spade e romban scudi, e
[piomba
dei chèrubi terribile
la santa schiera sul terreno spalto.
Travolto all'urto, il réprobo di fiamme
tutto s'incese, e " maledetto il cielo! „
tonava. Ampia voragine
l'accolse, e nei burroni
s'inabissò la voce, in lunghi rantoli
maledicendo.
Al grido
i peccator destaronsi
dal godimento infido:
e tra l'orrenda furia scatenata
degli elementi, udirono
vagar di Dio la voce sterminata.

— " Errasti: e l'ala del dolore eterno
spianò sovra i tuoi passi il vol rapace:
o prole nata a gaudio sempiterno,
morte sol ti darà riposo e pace!
"Bella nascesti, e ti sconciò l'inferno,
e infranta omai la tua dolcezza giace.
Pure nel lungo e desolato inverno
ultimo dono avrai la santa face
" della preghiera. Su per l'orbe im-
[menso
cantino l'erbe a Dio, canti l'armento,
canti la terra e il mar profondo. Sia!
— (Da le corolle al ciel salia l'incenso
e pauroso tra i palmeti il vento
cessava il rombo e ripeteva: " Sia! „)

— " Luce soave, azzurro firmamento
(pianger s'udiva al favellar di Dio)
bell'onda, ignara ancor d'ogni lamento
noi ti perdemmo. O Paradiso, addio!

Addio, stanza d'amor! bagnato il ciglio
t'invocheremo all'alba, a notte, a sera.
Chi lenirà l'umana doloranza?
— (E i chèrubi cantavan: " La speranza! ")
Chi sarà scudo nell'uman periglio?
— (E i chèrubi cantavan: " La preghiera! "

Luigi Alberto Villanis

La prima rappresentazione del « Paradiso Perduto », il cui spartito venne di questi giorni terminato dal Bossi, è fissata per il 14 del marzo 1903 al Gevandhaus di Lipsia: direttore l' illustre Nikisch. Il poema, che si presenta di dimensioni formidabili, assume la forma sinfonico-oratoriale, in cui il Bossi diede saggio superbo col *Canticum Canticorum*, edito dal Rieter-Biedermann, ed ormai rappresentato nelle principali città della Germania. Che se poi si abbia riguardo alla novità assoluta di trattazione che offre il Villanis, e si ricordi la tempra poderosa dell' illustre direttore del Liceo musicale di Bologna, si avrà elementi per sperare assai bene di questa nuova creazione.

L'elemento descrittivo, profuso dal poeta con senso d'arte squisito, offre largo campo all'ente strumentale. Le voci predominano nell'elemento corale, con cui è espressa la parola di Dio, l'inno degli angioli, lo scatenarsi delle orde infernali. Un soprano (Eva), un contralto (Belial), un baritono (Satana e Adamo), un basso (Molocco) completano il quadro degli artisti di canto: la traduzione tedesca del poema, opera assai difficile, venne assunta dal signor Bremo Geiger di Venezia.

N. d. R.

ARTE COOPERATIVA

Due parole che sembra facciano a pugni e che non hanno portato fortuna al primo atto di ribellione e di solidarietà che gli artisti lirici hanno tentato. Questo tentativo che io credo oramai fallito merita ad ogni modo d' essere segnalato e sopratutto d' essere studiato nei suoi errori, ad insegnamento di chi raccogliendo l'idea vorrà su questo primo insuccesso costruire un più solido edificio.

Il trionfo di un' idea costa sempre molte disillusioni e sacrifica molte vittime, le pietre migliari d'ogni via che conduca a meta lontana.

Io scrivevo anni or sono una serie di articoli intitolati: " I parassiti dell'arte „; ed in essi non rivelavo certo, ma facevo pubbliche le molte piaghe di quest'arte lirica che fu ed è tanta parte dell'italica gloria ed additavo i nemici da combattere e le riforme da raggiungere affinchè gli artisti potessero liberamente e dignitosamente muoversi nell' ingranaggio della loro carriera e potessero dare all' arte tutta quella attività, quella genialità, quello slancio che oggi devono sciupare e guastare nelle sterili lotte contro ogni sorta di ostacoli, di nemici, di parassiti. Poichè è inutile negarlo: il benessere, la tranquillità d' anima, la quiete dell'artista hanno una grande influenza nella serietà e nella dignità dell' arte professata. Quando l' interprete deve giorno per giorno difendersi dalla concorrenza più sfacciata, preoccuparsi delle scritture, salvarsi dai ricatti, sottrarsi alle camorre, non può assolutamente più fare dell' arte con quella serenità e con quella competenza che sono necessarie. Quando noi diciamo che i nostri cantanti sono per la maggior parte dei mestieranti, dei *gigioni*, degli esecutori incoscienti, abbiamo ragione da vendere; ma avremmo torto se volessimo farne ad essi soli risalire la colpa. Colpa non ne hanno che limitatamente. Persone che non hanno alcuna preparazione artistica, desiderose di mettere a frutto quel capitale più o meno prezioso che la natura

ha loro posto in gola, ingannate da cattivi maestri, illuse da compiacenti amici, sfruttate da agenti disonesti, lanciate da poco scrupolosi impresarî, palleggiate da una piazza all' altra, pagate poco, spesso sfruttate, ubbriacate dai primi applausi di pubblici non esigenti, irritate dalle ripulse, sciupate dalla caccia accanita alla scrittura, circuite dai segretari, dai galoppini, dai *claqueurs*, dai giornalisti venali, non hanno più il tempo, la voglia, l'occasione di studiare, di capire, di fare dell' arte. Dirò di più: esse non arrivano neppure a comprendere l' utilità di sapere.

I cantanti nostri sono generalmente degli zingari ignoranti e corrotti che noi aduliamo troppo spesso mettendoli nella categoria degli artisti. Soltanto quelli tra essi che ebbero la fortuna d' una intelligenza o, meglio, di un intuito artistico notevole, quelli, pochissimi, che ebbero la ventura o l' avvedutezza di studiare a lungo prima di calcare le scene e quelli, più rari ancora, a cui i successi proficui diedero i mezzi e la volontà di istruirsi anche a carriera incominciata, riuscirono ad acquistare una posizione privilegiata e ad inalzarsi sulla folla dei gigioni. A tutto questo stato di cose, io dicevo allora, come oggi ripeto, bisogna nell'interesse dell'arte lirica mettere riparo, se non si vuole che si perdano le tradizioni italiane e, parliamo pure anche commercialmente, l'influenza della nostra produzione nei mercati mondiali del teatro. E per mettervi riparo è necessario che questa classe diventi non dirò meno nomade, poichè le condizioni odierne del teatro lirico o drammatico in Italia non permettono alcuna stabilità, ma più unita, più concorde, più solidale nella difesa dei propri interessi. Bisogna che cessino questo accanimento, questa ostilità, questa diffidenza che regnano sovrani e fatali nel mondo lirico per far posto ad una mutua ed efficace tutela comune; bisogna che tutti cooperino al miglioramento di ciascuno.

Pochi mesi fa parve ad un tratto che questa massa di cantanti avesse compreso l' importanza dell' unione e della solidarietà e si agitò — per la prima volta — accennando alla riscossa. Ma fu mal consigliata e peggio diretta. Prima persone disoneste e affariste tentarono di impadronirsi del movimento e sfruttarlo a proprio vantaggio; poi gente non pratica finì per farlo naufragare miseramente. Non occupiamoci dei disonesti: questi si cacciano dovunque e gli artisti lirici non possono avere altra taccia che quella d' essere stati ingenui per avere affidate a mani poco scrupolose le sorti del proprio sodalizio. È più interessante esaminare l'opera degli illusi che credettero di indirizzare la nuova compagine verso una meta diversa da quella che doveva avere, o quanto meno troppo lontana ancora, troppo idea-

listica — non dico ancora utopistica — troppo alta per poter essere, nonchè raggiunta, neppure compresa.

L'avvocato Giovanni Borelli, critico d'arte, volle essere il banditore del nuovo verbo: non più editori, non più agenti, non più impresari! Da una parte l'autore, dall'altra l'interprete. Morte all' intermediario! Ed ecco il sodalizio andare in estasi davanti alla prospettiva di accentrare in sè stesso tutte le attribuzioni e tutti gli utili dell'impresario, dell'agente, dell'artista, eccolo a partire in guerra contro i loro sfruttatori, i parassiti, i padroni d'ogni sorta, eccolo a proclamare la propria costituzione in agenzia unica cooperativa, ed eccolo sopratutto a perdere completamente di vista le ragioni per cui si era costituito. Da quel giorno cominciò a morire.

Prima di vivere! Conoscete le finalità ultime del partito socialista, la formola marxista, il collettivismo, l'abolizione della proprietà? Ebbene, immaginate che quando una classe di lavoratori si organizza in lega di resistenza, cominci dal proclamare questo: noi vogliamo stabilire subito il dominio della legge marxista. Dopo di questo otterremo l'istituzione de' probiviri, le otto ore di lavoro, l'assicurazione sugli infortuni del lavoro, l' aumento dei salari. Che cosa direste? che quei lavoratori sono pazzi da legare. Tanto ciò è vero che i socialisti hanno redatto un programma minimo su cui predicano la loro quotidiana e pratica propaganda, riservando all' avvenire lontano la finalità ultima del loro partito.

Ebbene i nostri cantanti hanno fatto così. C' era da ottenere tutta una serie di riforme pratiche e immediate, per modificare i loro contratti, garantire i loro quartali, agire contro gli impresari disonesti, difendersi dagli sfruttatori e dai ricattatori, si presentassero essi sotto le forme d' un appaltatore di spettatori plaudenti o di un fabbricante di successi e di fama su per le gazzette, da fare queste e cento altre piccole cose... E invece nossignori! essi hanno proclamato che bisognava prima di tutto distruggere gli editori e le agenzie teatrali, cioè i cardini del mondo teatrale, e poi occuparsi delle altre inezie. Ed ecco il loro giornale fulminare tutti e tutto, trattare questo editore da strozzino, quell' altro da imbecille, quell' agente da negriero e così via via sfogando un po' di bile e non cavando un ragno dal buco. Per entrare nel campo pratico poi ebbero una magnifica pensata: costituirsi in agenzia teatrale! Bel modo di abolirle tutte, quello di crearne una nuova! Nominarono a direttore dell' agenzia un tenore sfiatato e proclamarono che le compagnie le farebbero loro. E qui si naviga in piena *pochade*! Supponete un impresario che abbia da mettere in scena uno spartito e si diriga all'agenzia cooperativa per fare

il suo elenco. Che cosa avverrà? O l' impresario sa che artisti vuole e allora dirigendosi al direttore del sodalizio non fa che andarvi ad affittare una merce, contratta e paga. O non lo sa — generalmente è così — ma invece domanda che l' agenzia stessa gli proponga gli elementi più adatti a quell'opera, e allora ecco l' ex-tenore nell' imbarazzo. Fra i soci vi saranno cento tenori, altrettanti baritoni, cinquanta bassi, duecento prime donne ecc. Con quale criterio sceglierà?

Un agente privato non è imbarazzato. Egli ha i *suoi* artisti, quelli che sono abbonati al suo giornale e quelli che a lui affidano la trattazione dei loro affari, quelli, in sostanza, che sono i suoi *clienti*, e allora la questione è subito risolta. Ma l'agenzia cooperativa non ha abbonati, non ha clienti, ha soltanto dei soci, tutti uguali nei loro diritti, tutti reclamanti una scrittura, tutti, si capisce, convinti della propria valentia, tutti in agguato dell'affare, tutti in cagnesco gli uni contro gli altri, tutti animati da uno spirito di solidarietà... molto discutibile! Il direttore finirà per fare quello che si fece per scegliere gli interpreti della *Norma* rappresentatasi al Lirico. Sapete che cosa si fece? Si imbussolarono i nomi degli artisti soci e si estrasse a sorte. Storico! E la sorte fu spietatamente cieca! I promotori del sodalizio lirico avevano creduto che un'agenzia teatrale fosse come un' agenzia di collocamento per operai. L'imprenditore si presenta all' ufficio e domanda, supponiamo, venti muratori, trenta badilanti, quindici sterratori. E l'ufficio sceglie fra i disponibili quelli da maggior tempo disoccupati e li consegna come merce al richiedente che se li conduce via. Ogni badilante, ogni sterratore, ogni muratore, poco su poco giù, ne vale un altro. Ma l' arte, se Dio vuole, è qualche cosa di diverso e di più e gli artisti non si equivalgono tutti, eccetto che nella illusione del proprio valore. Il sodalizio aveva dunque già sin dalla sua nascita il germe della propria morte. E tanto gli artisti stessi se ne accorsero che, pure essendo obbligati dal loro statuto a non ricorrere all' opera di altre agenzie, non mancarono di recarvisi più o meno segretamente, raccomandandosi per qualche scrittura, e chiamati da questo o da quell' agente, risposero di nascosto alla chiamata ed accettarono affari da quelli stessi ch' essi volevano distruggere.

Per fare poi un buon atto di solidarietà, proclamarono che i maestri direttori d'orchestra dovessero escludersi dal sodalizio. Perchè? non sono forse i maestri dei salariati come i cantanti? non sono altrettanto esposti alle prepotenze editoriali, alle angherie degli agenti, alle birbonate degli impresari? I maestri, dicono, sono i più accaniti nemici dei cantanti. Essi per ragioni di simpatia, di avversione, di gelosia di cuore... o di borsa, possono sostenere o rovinare un artista,

possono protestarlo ingiustamente, possono accettarlo contro ogni merito. Sarà vero. Ma, a questa stregua, forse che il più accanito nemico di un tenore non è... un altro tenore? Sono appunto questi antagonismi che bisogna distruggere per mezzo della solidarietà. E per uno stupido ripicco, ecco eliminato dal sodalizio l'elemento non dirò più colto, ma certamente meno ignorante del mondo lirico.

Quanto al *delenda Carthago* del Borelli, alla sua campagna contro gli editori, essa ebbe un curioso risultato. Borelli fu applaudito sì, sempre dai soci, collettivamente, quando attaccò gli editori stessi nelle sue conferenze; ma nei giorni successivi, gli artisti stessi, individualmente diventati... più prudenti, mandarono le loro dimissioni da soci del sodalizio, stampando che l'avevano fatto per separare la loro responsabilità da quella di coloro che avevano odiosamente attaccato gli egregi e benemeriti editori!

E così i soci della grande cooperativa sono quasi tutti dimissionarii, il loro organo sconfessato ed il direttore dell'agenzia unica non avendo provvisoriamente alcuno da scritturare, si decise a scritturare sè stesso e adesso canta in non so bene quale teatro di provincia.

Così nacque, visse e, si può ben dire, morì il sodalizio lirico cooperativo.

Con tutto ciò è bene che una prova sia stata fatta. Essa gioverà nell'avvenire a qualche cosa. Avrà insegnato che volere il più prima di ottenere il meno, è come mettere il carro innanzi ai buoi. Avrà convinto gli artisti che nella reciproca e leale tutela dei propri interessi sta la loro salvezza. Avrà segnato il primo passo verso quell'unione che deve vincere le diffidenze e le ostilità, sempre esistite in questa classe di lavoratori, causa vera e sola dei soprusi di cui furono vittime. Avrà insomma posto la prima pietra al futuro edificio che altri, fatti più guardinghi e più pratici dall'esperienza, riuscirà ad innalzare e solidificare.

Quanto agli editori, è affare troppo complesso perchè i cantanti se ne occupino. Penseranno a questo i nostri legislatori, quando loro rimanga il tempo d'occuparsi di cose artistiche, in un paese chè in fatto d'arte può dire e vantare qualche cosa. E gli agenti teatrali scompariranno quando un più perfezionato meccanismo sociale permetta ai produttori ed ai consumatori di comunicare direttamente tra loro, senza opera di mediatori. Ma a questo ci vorrà tempo parecchio.

Quel giorno non esisteranno più neppure gli esercenti.

Oreste Poggio

IL DOMENICHINO

Ad ***Aglae Savarese***

PERSONE

Rocco Zampieri.
Lucia, sua moglie.
Domenico, loro figlio.
Luisa, sorella di Rocco.
Pierina, nipote di Rocco.
Teresa, domestica.
Antoniuccio.
Farana.
Un monello.

UN PAESELLO NEL BOLOGNESE

La casetta di Rocco Zampieri, sull'alto, in mezzo al verde, poco discosta dalla concia di pellami che dà vita al paese.

Un portico rustico, basso, le cui aperture in parte sono murate, in parte difese da una vetrata sconnessa che lascia vedere il cortile aperto in fondo, e il pozzo scalcinato, e il grande fico che fa ombra. — Al di là del cortile, la strada comunale, bianca, polverosa, fiancheggiata da pioppi.

Nell'interno, a destra e a sinistra, lateralmente, gli usci che comunicano con la casetta — Una rozza tavola nel mezzo, una credenza qualche sedia, qualche stampa appiccicata alle pareti, un paio di gabbie vuote, e qualche giranio, completano il quadretto.

È l'estate — la mattina di una domenica.

Antoniuccio, in fronzoli, va su e giù sulla strada — ha un garofano rosso all'occhiello.

Teresa tira l'acqua al pozzo — i piedi uniti — le gonne un po' sollevate, strette fra i ginocchi, per non intingere nell'umidiccio — e canterella sottovoce, ora curvandosi per versare l' acqua nei recipienti vuoti, ora sbirciando verso la strada e sorridendo furba.

Antoniuccio, finalmente si decide — si accosta un poco, tossisce un poco.

TERESA

(*Si volta, e fingendo sorpresa*). Ah... il signorino Antoniuccio... Come va, a quest'ora...

ANTONIUCCIO

Così... per caso, Teresa.

TERESA

E bravo... ha fatto bene il caso... (*Sorride*).

ANTONIUCCIO

E voi... che fate lì...

TERESA

Non vede?.. L'acqua... (*sorride*). E si canterella... Che s'ha da fare?..

ANTONIUCCIO

(*Sospirando*). Beata voi!..

TERESA

(*Vivacemente*). Sicuro... c'è da stare allegri!..

ANTONIUCCIO

(*Accostandosi, sorridendo*). Perchè... perchè...?

TERESA

La troppa grazia... Anche di domenica... non vede?.. (*Rituffa la secchia che va giù con un tonfo*).

Pausa.

ANTONIUCCIO

(*Impacciato perchè gli scotta la domanda*). Fuori tutti, eh?.. Sono già usciti per la messa?

TERESA

Ci siamo!.. (*fa una risatella, e tirando la corda*). Si cheti... È lì che si alliscia.. (*abbassa la voce*). Ma anche sor Rocco, anche la zia.. anche Domenichino — Tranne la Santa, ci sono tutti.

ANTONIUCCIO

(*Contrariato*). Ah sì?... (*e si allontana un poco*). Come va.. così tardi.. (*e si allontana ancora*).

TERESA

Oh, guardi... a nominarli tutti, mi piglia la corsa indietro.—Bravo! (*ride*). Ih.. che coraggio!.. (*abbassa la voce*). Credeva di trovarla sola, come l'altra volta?.. Troppa grazia.—La messa.. già bella e digerita. (*Ride, si curva, prende un recipiente*). Vuole la suggerisca?... Vede come sono brava. Dica che ci viene per Domenichino. Tanto naturale... via...

ANTONIUCCIO

No, no, Teresa... e poi, a quest'ora... così... non c'è sugo... Verrò più tardi, ecco... troverò la scusa — Ho bisogno di parlarle, è cosa urgente.. diteglielo. (*Si avvia, ma poi rapidamente, avvicinandosi, staccando il garofano dall'occhiello*). Me la fate la grazia?.. questo garofano... glielo date?...

TERESA

(*Muove il capo*). Hum!.. il bel mestiere...

ANTONIUCCIO

(*Supplichevole*). Che fa... che fa.. Siete così buona... (*le dà il fiore*)— Grazie. — Vi sarò grato (*S'ode rumore e scappa rapidamente*).

TERESA

(*Ridendo*). Ih che omo!.. ih che coraggio!.. (*Si china, alza l'altro recipiente, viene nella stanza, posa un momento i recipienti in terra, si volta, sorride, odora il garofano*). Rosso che avvampa!.. Amore di foco. (*Scrolla il capo, sospira*).

PIERINA

(*Viene spiando dall'uscio a sinistra, poi frettolosa si avvia verso l'uscita. Vede Teresa, si confonde, e subito finge di cercare qualche cosa sulla tavola e sulla credenza*). Il mio ditale... Dove ho messo il ditale... L'hai veduto, Teresa?..

TERESA

(*Sorride*) Veduto!? Eh, altro che!.. si figuri!.. Veniva cercando... chi sa... forse il ditale anche lui. (*Ride*). E appena gli ho detto... via... come il vento... scappa!

PIERINA

(*Voltandosi, fingendo di non capire*). Ma chi... ma chi...?

TERESA

(*La guarda un momento*). Nessuno... toh! (*Ride*). Il gatto... chi vuol che sia...? il gatto.

PIERINA

(*Arrossendo*). Che sciocchezze... Teresa...

TERESA

Già... perchè ci ho la faccia di scema io!... (*Avvicinandosi, abbassando la voce*). Su e giù sotto i pioppi... o per chi dunque..? E l'altra domenica quei cinque minuti..? e oggi tutto in fronzoli...? Badi, gli ho detto, non è sempre festa, ci sono tutti oggi... Mamma mia!.. l'avesse visto!... Stia qui, dico, stia qui... dica che ci viene per Domenichino... e lui... no... che!.. non c'è sugo.. che!.. (*mostra il garofano*). E questo.. cos'è..? per chi dunque?... (*ride*). Oh.. un bel mestiere.. gli ho detto.

PIERINA

(*Lesta, afferrando il fiore*). Bada... lo zio... per amor del cielo... Teresa.

TERESA

Oh.. che male!?.. Volesse Iddio!.. Sarebbe una fortuna! Quella fabbrica.. è tant'oro al sole — Dio gli dia vita lunga al suo babbo.. ma quando tocca, tocca. Ci scherza?..

PIERINA

(*Tristemente*). No, no, Teresa. Lo sai, lo zio... sai i suoi scrupoli... guai se pensasse!.. E poi... suo padre... con quella boria... Appena, appena, una principessa... figurati io! (*Sospira*). Una povera orfanella sono e senza lo zio... e lui stesso, poveraccio, mangia di quel pane, lavora per quel pane... figurati se può essere (*sospira ancora*) — Non è fortuna per me, Teresa. (*Si lascia cadere sopra una sedia, batte i piedi in terra nervosamente*).

TERESA

(*Vivacemente*). Perchè!? cos'è...? Vuol forse intisichire..? Oh, se gli piace a lui... Suo padre.. oh bella!.. la sua boria.. se la metta... (*Si tura la bocca, ride*). A momenti la dicevo grossa — Cosa si crede, poi... Sempre concia è... sempre roba di pellami... Iff!.. manco se fosse velluto! Ha avuto la fortuna che gli é andata bene, questo si, ma prima... le scarpe con l'unghie di fuori, se lo ricordano tutti — (*muore il capo*). Mangia di quel pane, povero padrone, si figuri... Vorrei vedere, senza di lui... E le sue fatiche dunque..? e quell'aria che gli tocca di respirare, poveraccio?.. non conta forse?..

PIERINA

(*Si alza, sospira*). Non è fortuna per me. Teresa, non è fortuna per me (*Si appunta il garofano, si allontana*).

TERESA

(*Con un gesto d'impazienza*). E stia qui dunque a marcire... a far la serva a tutti.. a Domenichino.. con questo grasso in casa!.. Eh gia... si sa... è lui, Domenichino, la spugna che asciuga tutto. (*Si curva prende un recipiente*). — Almeno se li godesse.. quei danari che costa, Santo Cielo!... ma niente invece.. mogio, mogio.. i suoi studi.. Bologna.. il suo gran talento... (*Fa una smorfia, scrolla le spalle*). Oh che sono quei pupazzi che fa sulla carta!? (*si curva, alza l'altro recipiente*), ma già... io parlo così... (*si avvia lentamente*), tanto per dire.

Un monellaccio scapigliato, si è accostato intanto, adagio, adagio, alla vetrata — spinge il capo, e con la vocetta impertinente, si mette a gridare: Viva il Domenichinoooo!!.. (*poi scappa ridendo*).

TERESA

(*Subito voltandosi*). Ah, brutto coso! aspetta se t'agguanto!.. aspetta!.. Lo sente?.. È il figliuolo di Giacomo, quello stroppio. E così in paese.. sa, chi sul serio e chi burla.. lo dicon tutti. E' lui.. il padrone che lo va strombettando a tutti (*esce a destra*).

La voce del ragazzo ancora in lontananza.

PIERINA

(*Dall'aperto, guardando verso la strada*). Bada sai, (*e alzando la voce*). No no le pietre!.. Lo dico al tuo babbo.. bada!..

ROCCO

(*Dall'uscio a sinistra, in maniche di camicia e un cappellaccio di paglia in capo*). Chi è.. chi è..?

PIERINA

No.. niente.. quel ragazzaccio!.. (*Rientra*). Per poco mi coglieva con una pietrata.

ROCCO

(*Accostandosi*). Ah canaglia!.. Via!.. (*fa un gesto di minaccia, poi va alla credenza e prende la pipa*).

LUCIA

(*Internamente*). Pierina!.,

ROCCO

Va, va — tua zia.

PIERINA

(*Esce di fretta a sinistra*).

Rocco apre lo scatolino del tabacco, carica la pipa, l'accende, va in fondo, caccia una boccata di fumo, e guarda fuori, le mani congiunte sul dorso. Passano alcuni operai dalla strada, salutano, Rocco risponde col capo.

LUCIA

(*Viene, intanto, brontolando dall'uscio a sinistra, porta una giacca da uomo in mano*). — Non si lascia mai nulla a posto.. santa pazienza!.. benedetta abitudine!... (*cerca intorno, poi guarda sulla credenza, s'impazienta*). E dove l'hanno cacciata!?..

ROCCO

(*Voltandosi*). Cosa!..

LUCIA

La spazzola! (*chiama*). Teresa!.. (*esce a destra*).

PIERINA

(*Tornando subito con la spazzola*). Ma s'era lì.. dietro lo stipo.. (*va all'uscio*). È qui, è qui... zia!.. È quì...

LUCIA

(*Tornando*). Dove..? (*prende la spazzola*).

PIERINA

Dietro lo stipo.

LUCIA

La lasciassero mai a posto!.. (*va alla tavola e spazzola la giacca con molta attenzione*).

PIERINA

(*S'avvia a destra*).

LUCIA

Bada.. ancora i letti da fare.

PIERINA

(*Uscendo*). Ora li faccio..

Rocco, intanto, ha preso una sedia, si è seduto cavalcioni, le braccia sullo schienale, e guarda fuori e fuma beatamente.

Lungo silenzio.

ROCCO

(*Con la pipa in bocca, voltandosi un poco*). — Domenichino?..

LUCIA

(*Spazzolando*). Ancora in camera... chiuso... come sempre.—Gli ho detto: è tardi sai.. e lui:.. Ancora presto mamma. (*sospira profondamente*).—Quel figliuolo... che so...

Pausa.

ROCCO

(*Caccia una boccata di fumo*). Lo so io... quel figliuolo.. ci vuole tanto a capire!.. (*e voltandosi, vivacemente*). Credi tu, che la vita qui.. in questo bell'ambiente.. con quel che ci ha in testa lui... (*Fa un gesto con la mano*). Appena posso... Via.. a Roma... eppoi vedi.

Pausa.

LUCIA

(*Sospira ancora, muove il capo, pensierosa, poggia la giacca sullo schienale d'una sedia*). Quando la vuoi... è qui. (*Si avvia lentamente, accanto all'uscio si arresta un momento, e voltandosi:*). E se invece... (*Torna sui suoi passi*). Bada non ti riscaldare come sempre. Una madre, lo sai, è sempre madre. Tu ci hai le tue idee... capisco benissimo... è forse come tu dici. Ma anch'io ci ho le mie, (*con sicurezza*). Un buon mestiere.. ch'è poi quello di suo padre... una buona moglie, a suo tempo... senz'altri progetti.. senza tanto montarsi di capo... credimi...

ROCCO

(*S' impazienta, è lì per scattare, ma si frena agitandosi vivacemente su la sedia*).

LUCIA

(*Col braccio alzato*). Eccolo... subito a smaniare!.. Non ti si può dire una parola— Benedetto carattere! (*Rapida avvicinandosi*). Ma guardalo dunque come lo vedo io, con quest'occhi di madre! Gli hai visto che cera quel figliuolo?.. come si trascina..? E quando tu gli dici i tuoi voli.. le tue speranze.. è quasi un peso che lo schiaccia... Invece, con Pierina.. hai visto come si muta.. con che occhi... con che delicatezze.. come torna ragazzo?...

ROCCO

(*Balza in piedi, rosso, avvampando*). Ti prego Lucia, ti prego.. basta! (*Solleva la sedia dallo schienale, la picchia in terra*). Lo sai che a dirmi certe cose.. è come darmi una mazzata sul capo. (*Si contiene, va su e giù, poi dopo un momento*). Tanto varrebbe levarmi il sangue goccia a goccia. (*Pausa*).—Ma tutta la mia vita, non sai?... tutto lo scopo della mia vita, dunque?.. (*Pausa*)— Come se io dicessi così... se parlassi così, per il solo gusto di tormentarti... (*Le si arresta accanto*). E prima che nascesse...? e poi...? e tutte

le circostanze che si sono ripetute sempre..? Che?.. Non è forse vero?... Sono forse chiacchiere?.. Ho fatto sacrifizi, per questo, vi ho levato il pane di bocca a tutti, per questo.. ho voluto che studiasse a Bologna.. sa Iddio cos'è costato!.. ed ora, sul più bello... lasciar tutto.. piantar tutto... sogni.. gloria.. un bel mestiere.. eh già, come suo padre!.. (*Ride*). Una buona moglie.. ah!.. ah!.. (*Si fa serio, la guarda*). Cose di donna.. senza giudizio. (*Si allontana, fuma ancora*).

LUCIA

(*Punta*). Le donne.. eh sì.. le donne.. (*muove il capo come per dire: lasciassero fare alle donne!*).

Entra Pierina.

ROCCO

(*le fa subito segno di contenersi*).

Pierina traversa la stanza s'avvia a sinistra

LUCIA

(*Imbronciata*). Pierina.. i letti.. ti ho detto!.. i letti!..

PIERINA

(*Uscendo*). Ora li faccio, zia.

LUCIA

(*Scattando*). Ora li faccio. — Bel modo! — intanto lascia dire. (*Un silenzio*).

ROCCO

(*Ha rotato il fornellino della pipa, picchiandola nel cavo della mano, ora poggia la pipa sulla credenza*). Con Pierina.. mi raccomando... nemmen per sogno! (*va alla sedia, infila la giacca*). Eh già.. questo ci vorrebbe... distrarmelo!! Se mai, penserò io.. troverò il mezzo io.. lascia fare.. Non voglio che quel figliuolo... (*dà una spallata*). Ma via.. buggerate!.. (*Si muove per uscire dal fondo*).

Luisa, intanto, viene lentamente dall'aperto — ha il libriccino delle preghiere in mano — ha il velo nero in testa, è compunta perchè torna dalla Comunione.

ROCCO

(*Ancora eccitato, incontrandola*). Diglielo tu, sorella, che sei una santa. Faglielo capire una buona volta!.. Ancora le sue idee.. sai?.. (*Scrolla le spalle compassionevole*).

LUISA

(*Sulla soglia dell'uscio, magra — il volto come l'avorio invecchiato – tutta scura nell'abito*) — Ancora!?.. (*Pausa*). Ho pregato con fervore anche oggi, Lucia — ho avuta la certezza anche oggi. (*S'inoltra, abbozza un sorriso*) — Bisogna aver fede, figliuoli.

ROCCO

E tutte le circostanze dunque... tutti gl'indizi.. combinazioni forse?... E quella tradizione che attraverso i tempi si è mantenuta sino a noi... che da un Zampieri ancora, umile ancora, dovesse rinascere quell'omo così grande.... quel talentone, che a tempo di quel papa è stato la fortuna della nostra gente;.... che anche se vai in mezzo ai turchi, te lo sanno dire tutti.... è fiaba forse?... Oh, allora... cos'è che mi guardi con gli occhi stralunati... Non è così?.. (*Si batte il petto con forza*). Zampieri anch'io.. caspiterina!.. Nato a Bologna anch'io!.. Figlio di calzolai, anch'io!... Eh dunque.... perchè?... Non ti basta?...

LUISA

(*Si è tolto il velo e approva col capo*).

LUCIA

(*È addossata alla tavola, le mani in mano, senza muoversi*).

ROCCO

(*Dopo un momento, più infervorato*). E la visione di Luisa... niente... vero?.. Oh, bada, glielo dico in faccia... Se c'è un paradiso.. è il suo — se c'è una santa.. è lei.. son le sue preghiere... E quel figliuolo, poi, pensa... Lo stesso mese.. lo stesso giorno, 21 d'ottobre, lo stesso minuto, tale e quale... una mela spaccata; il carattere.. la figura.. i suoi raccoglimenti... le sue contemplazioni da piccino — tale e quale... (*La guarda vittorioso*). Vuoi di più..?! Gli stessi odi tra i compagni, le stesse invidie.. lo stesso epiteto di bue per la sua lentezza... (*Scattando*). Ahà.. Bue... già Bue... quel talento!... E Caracci, il suo maestro che ne sapeva più degli altri... Caracci.. (*si volta*) Sentite Caracci.. " Buffoni!.. vedrete, vedrete quel bue che terreno fertile saprà arare un giorno... Buffoni! vedrete!.. „ (*Gesticola come fosse Caracci, tutto rosso di sdegno, fa qualche passo*). — Non ho badato a spese, a sacrifizi.. lo sai, appassionandomi anch'io... studiando la vita di quel nostro antenato, io che non avevo aperto mai un libro — e ho raccolto tutti i dettagli di quei tempi... paragonandoli.. confrontandoli... E tutte quelle maraviglie.. quei quadri in Roma.? Dio, Dio!.. ho voluto vederli tutti, uno per uno, con quest'occhi.. sai.. tutti qui, nella testa.. come fossero suoi.. sì, del nostro figliuolo.. del nostro Domenichino.. sì, sì.. del nostro Domenichino! — lo dico forte!.. (*La guarda sprezzante*). Ed ora, perchè ti pare... perchè qualche invidioso ti avrà detto... cancellare tutto.. stracciare la tradizione, come un pezzaccio di carta qualunque.. un buon mestiere per lui.. e marcire come suo padre. (*Ride, si accende*). Un bel mestiere, già... Tritare sotto la macina.. intingersi col sommaco.. pelare, scarnare le pelli, lavorare di palo nel truogolo.. Bello!.. (*Si volta compassionevole*). Diglielo tu, Luisa, diglielo dunque tu. (*Ride ancora, si asciuga la fronte col fazzoletto, esce sbuffando, facendosi vento nell'aperto*).

LUCIA

(*Scoppiando, piagnucolando*). Come se non fosse la mia creatura... come se non avessi viscere di madre... e sempre così, ogni volta che parlo... sempre così... (*Si pulisce gli occhi col grembiule*)—Sono una povera madre.. e se dico.. è per il bene suo.. è per il bene di tutti. (*non può proseguire si lascia cadere su una sedia*).

ROCCO

(*Si allontana*).

LUISA

(*Accostandosi con tenerezza*). Via, non esagerare, figliuola. Rocco non dice a fin di male. Sei tu che ti metti in mente. Si sa.. dirgli certe cose.. è toccarlo sul vivo.. è pungerlo. Bisogna compatire. Tutta la sua vita.. lo sai, è Domenichino... le nostre speranze... le mie preghiere sempre.. fiduciosa.. senza stancarmi, sono per lui.. E dunque?.. Se non si ha fede, cognata, come può toccarci la grazia?.. (*Pausa — poi solenne*) Dubitare, vuol dire offendere il Signore, quando il Signore ci si mostra coi segni della sua divina benevolenza. (*Prende sulla tavola il libriccino delle preghiere e il velo*). È male... ecco.. e peccato, Lucia... (*Si dirige verso l'uscio a destra*).

LUCIA

(*Combattuta drizzandosi*), Io so che il figliuolo, così... la casa, così... non è più vita, ecco... non è più vita... (*Si contiene*).

LUISA

(*Sulla soglia dell'uscio, voltandosi*). Ah.. ah.. ah.. (*le fa segno che non deve dire*). È peccato, figliuola.

(*Sparisce*).

LUCIA

(*Si muove, fa qualche passo concitato*).

DOMENICO

(*Si mostra da l'uscio a sinistra; è mingherlino, ha gli occhi mobili, la testa grossa, i capelli folti, arruffati*).

LUCIA

(*Si ricompone subito, sorride*).

DOMENICO

(*Dopo un momento*). Cos'è, mamma.. Con chi l'aveva il babbo...?

LUCIA

(*Un po' inquieta*). Chi?... (*e poi subito*. Ah.. il babbo... Sciocchezze, figliuolo. (*Scrolla le spalle*). È per la concia — Lo sai il suo carattere.... S'inquieta per niente.

DOMENICO

(*Tentenna il capo perchè ha capito—le si accosta lentamente, la bacia di improvviso sulla fronte*). Buona mamma... Sei un angelo tu.

LUCIA

(*Subito si commuove*) Angelo.. perchè Angelo..? (*sorride un poco*). Ci vuol così poco, allora...

DOMENICO

(*Sospira, si allontana, si curva sui girani; strappa qualche fogliolina ingiallita.*

(*Un silenzio*).

LUCIA

(*Guardandolo e per dire qualche cosa*). Lo sai..? La grande funzione oggi! Porteranno il Santo in giro per il paese. Don Paolo mi ha detto: Sarà commovente... sarà da vedersi...

DOMENICO

(*Occupato coi girani, non risponde*).

LUCIA

(*Avvicinandosi*). E tu.. che farai, figliuolo, oggi... che farai?

DOMENICO

Io...? (*pausa*). Nulla. (*pausa*). Cosa vuoi che faccia, mamma. (*Si drizza, si allontana, si passa una mano tra i folti capelli*). Respiro quest'aria... è così quieto qui, c'è tanta pace... Mi pare un sogno, mamma. È un mese che sono in mezzo a voi, e mi sento rinascere. (*Si agita*). Sì, rinascere... rinascere... rinascere...

LUCIA

Toh!.. credevo che i tuoi studi.. che Bologna...

DOMENICO

(*Si fa scuro, non risponde, va in fondo*).

LUCIA

(*Guardandolo*). Perchè... cos'è...? (*pausa*) — Domenichino!!..

DOMENICO

(*Con impeto, quasi convulso, accostandosi*). No, no, mamma. Domenico!.. Almeno tu.. chiamami Domenico—io non sono che Domenico, il mio nome è Domenico—almeno tu, mamma... fammi questa grazia. (*si calma, si allontana*)...

LUCIA

(*Vivacemente*). Oh!.. perchè..? cos'ho detto, figliuolo.. cos'ho detto..?

DOMENICO

(*è nell'aperto, le spalle voltate, le mani allacciate sulla nuca, e guarda verso la strada*).

Lunga pausa.

TERESA

(*Sull'uscio a destra*). I panni, son lì, pronti. Quando vuol contarli ...

LUCIA

Ora vengo, ora vengo. (*guarda ancora Domenico, scrolla il capo, sospira, si avvia lentamente*).

Escono.

PIERINA

(*Entra quasi subito, frettolosa, va all'uscio di contro, e dando la voce, con un po' di canzonatura:*). Belli e fatti... zia... Smossi i sacconi.. e ripiegati e rimboccati per benino.. sai?..

DOMENICO

(*Subito voltandosi*). Cosa?...

PIERINA

I letti.. toh!.. Non hai capito?.. (*fa una risata*). Posso starmene ora un minuto seduta?. (*Si getta a sedere, con un sospirone*). Ah.. finalmente!.. (*unisce le braccia, allunga le gambe*). Ah.. in nome di Dio!

DOMENICO

(*accostandosi, passo, passo, sorridendo*). Ah cugina . cugina!.. (*poggia le mani sullo schienale dov'è seduta, e la inclina dalla sua parte, curvandosi*).

PIERINA

No, no, vado in terra.. vado in terra...

DOMENICO

(*Ridendo*). E se vai in terra... punfete!.. Che male!... Sei forse di pasta frolla?..

PIERINA

(*reggendosi con le braccia*). No.. no.. no.. no....

DOMENICO

Signorina.. pasta frolla... (*Lascia la sedia – Ride*). Che paura!.. da oggi innanzi ti voglio chiamare così. — Pasta frolla.. (*Ride*).

PIERINA

E lei.. Signor scostumato; da oggi innanzi, ecco.

DOMENICO

E niente più...? guarda.. io credevo... (*Le strappa improvvisamente il garofano dal petto e scappa*).

PIERINA

(*Balza in piedi, gli corre dietro*). No, no, il mio garofano...

DOMENICO

Se sei buona... piglialo... (*Si ripara dietro la tavola*).

PIERINA

(*Accesa*) Dammelo, via, dammelo..

DOMENICO

(*Sfuggendole*). Se sei buona...

PIERINA

(*Furiosa, pestando i piedi*). Via.. ti ho detto... Non sono scherzi — lo voglio... bada... Domenichino!..

DOMENICO

(*Arrestandosi, serio*). Oh, guarda... così severa!... Scusa.. io non sapevo... Ti è tanto caro, dunque.. Toh il tuo garofano (*glie lo dà con sgarbo*).

PIERINA

(*Lo prende, se lo riappunta*).

DOMENICO

(*Si allontana impermalito*).
(*Un silenzio*).

PIERINA

(*Alzando gli occhi, sorridendo*). Te la sei presa.. uh!. che vergogna.. Signor permaloso, anche.. bene!.. Un giovine come te.. così serio.. queste sciocchezze.. con tante cose nella testa... Guai se lo zio...

DOMENICO

(*Con tristezza, andando verso il fondo*). Lascialo in pace che non c' entra, il babbo... lascialo il povero babbo (*muove il capo, si volta, la guarda*). Un giovine come me... (*Si stringe nelle spalle, fa qualche passo*). E chi te l'ha detto che sono serio...? (*Sorride*). Queste sciocchezze... già.. così serio.. tante cose nella testa.. figurati!.. (*Scatta vivace, si batte la fronte*). Tanti semi.. sai.. come le zucche, sai.. (*Ride nervosamente, si allontana ancora*).

PIERINA

(*Ridendo*). Ah.. ah... Bravo!.. come le zucche!.. (*Si ricompone*). No, no, non è vero, non ti credo — lo dici, così perchè sai benissimo che non è. E tutto quello che dicono gli altri..? E le belle cose, dunque, che sai fare..?

DOMENICO

Le belle cose!.. (*Si contiene, si accende*). Son qui, son qui, le belle cose, sai.. e le ha fatte un grande artefice.. le belle cose — Questo pezzo di cielo che nessun pennello saprebbe imitare. Quel mio torrente che va, che va col suo lamento eterno. Questo verde, così verde, coi mille fiori che respirano la pace.

PIERINA

(*Lo guarda sorpresa*). Oh, come ti accendi, caspita!... io non ti supponevo, cugino..

DOMENICO

(*Nello stesso tono*). E hai avuto torto.. cugina.

PIERINA

E gli studi, dunque.. l'arte... i tuoi pennelli..? Ho sempre creduto...

DOMENICO

(*Agitando le mani*) Orrore!!..

PIERINA

(*Sorpresa*) Oh, guarda.. guarda...

DOMENICO

(*dopo un momento, con scoppio di passione*). No, no, sai. — Sono figliuolo della mia terra, con le radici nella mia terra... e l'amo il mio cantuccio, l'amo perchè ci sono nato, perchè tutto qui mi ricorda.. perchè mi sono cari i ricordi. — Qui, qui le mie prime tenerezze, qui le prime foglie tenere, qui la mia siepe fiorita, dove un tempo ti nascondevi.. così diavoletta.. così furba — ricordi?.. (*Sorride*). Quante risate allora... quante chiassate... Dio!.. quante cose ora mi si affollano nella testa in un minuto!... Le corse a rompicollo.. le vigilie di Natale.. la tombola intorno al tavolo.. i tuoi strilli, perchè vincevo sempre.. vincevo sempre.. (*Ride, poi sospira ancora, si rabbuia*) — Poi l'autunno grigio... i primi dolori.. e tu, poveretta, tutta scura nell'abito di lutto.—Era un sogno, dentro di me, un bel sogno, e non ti ho mai detto nulla.. non ho saputo dirti nulla.. e sono andato lontano. (*Si accende*). La mia febbre allora, per dar corpo alle ombre!.. la mia anima stracciata nell'affannosa corsa dietro una chimera,.. ancora incosciente, ancora nella suggestione di una stupida leggenda!.. (*Si fa tristo*). Ma niente.. sai.. Vent'anni, ora.. e che miseria.. che miseria... Ho misurato le mie forze.. ho visto dentro di me... Mi trema il core per il babbo.. è la sua fissazione, poveretto.. è la sua vita. (*Fa qualche passo, poi la guarda, sorride con tenerezza*). Ma il mio bel sogno che dura sempre, Pierina.. un bisogno di pace, qui, con voi tutti... la mia siepe.. la mia bella siepe fiorita... ancora.. con te, Pierina.

PIERINA

(*Ha seguito fissa come per capire; ora scoppiando*). La sua siepe.. ahà.. la gran cosa!.... Salire... salire.. e poi giù.. pùnfete!.. a terra in mezzo alla siepe per pungersi.—Tutti i gusti sono gusti. (*Ride, gli volta le spalle*). Non ti so compatire, cugino (*Si allontana*).

DOMENICO

(*La guarda tristo, sospira profondamente*). Non hai capito nulla. cugina. Non hai capito nulla..

(*Lungo silenzio*).

PIERINA

(*Guardando dalla retrata*). Oh.. che ci mette a passare la processione!.. (*Pausa*).

LUCIA

(*Di dentro*). Domenico!. (*poi sulla soglia dell'uscio*). Su, su — vieni figliuolo — è preparato per te.

DOMENICO

(*Subito, accendendosi*). No, mamma, lo sai, non voglio preferenze — come gli altri!.. Non voglio preferenze.

LUCIA

(*Inoltrandosi*). Eh.. che sciocchezze!. cos'è.. una fettina di carne.. pare un' ostia!

DOMENICO

Niente. Ti ho avvertita anche ieri — a tavola, con voi, quando farete colazione tutti!.. (*esce seccato a sinistra*).

LUCIA

Benedetto ragazzo!.. (*sospira*)

PIERINA

(*Subito, improvvisamente*). Ecco lo zio, oh... con chi viene?... con chi viene?...

LUCIA

(*Allunga il collo, guarda*). È Farana... non vedi?... lo scaricante.

ROCCO

(*Vociando, gesticolando*). Due carri, prima.. poi dieci carri... poi ancora sei carri... Eh caspita!.. il conto è chiaro.. quanti carri debbono essere, finalmente!.. Oh che ci devo forse impazzire!?.. (*Entra vivacemente, seguito da Farana*).

LUCIA

(*Incontrandoli*). Ah.. Farana.. Bravo.. vi si vede.. cos'è...?

FARANA

(*Si leva il cappello, sorride*). Cos'è..! toh!.. il solito, e poi non ci tocca impazzire.

ROCCO

Eh già... sicuro... Nemmeno la domenica per riposare!.. (*Sbuffa*). Oh, ma vediamo ora.. carta canta, mio caro.. il computo è presto fatto — (*si accende*) — due e due fanno quattro, a casa mia.. due e due, fanno quattro.!. *Ah.. io ho le traveggole.. eh?.... io ho le traveggole....* (*esce impetuosamente a sinistra*).

FARANA

(*Scrolla il capo*).

LUCIA

Un bicchier di vino, Farana?.. sì, sì. (*Si avvia frettolosa, chiama*:) Teresa... Teresa!..

FARANA

No, no, grazie, senza complimenti.

LUCIA

(*Voltandosi*). Come...!?

FARANA

È il caldo, signora Lucia... e se ci metti il foco dentro..- allora sì che sto fresco!.. (*Ride, rigira il cappello nelle mani callose*).

Teresa si mostra sulla soglia dell'uscio.

LUCIA

Niente allora, come vi piace (*e subito a Teresa*). E tu.. da brava, prepara... e il figliuolo con noi... tanto... è qui anche il padrone.

Teresa va alla credenza e apre.

FARANA

Il figliuolo, qui.. eh?..

LUCIA

(*Sorride*). Grazie al cielo...

FARANA

A Montechiaro, ieri.. poi a Vizzano.. quando ci son passato coi carri... mi hanno chiesto di lui, tutti—lo sanno tutti oramai... È una soddisfazione però... sapete..?

LUCIA

(*Sospira*). Con l'aiuto di Dio, Farana.. quello ch'è destinato.

ROCCO

(*Internamente, gridando*). Farana!. Farana!..

FARANA

Permettete un momento (*entra a sinistra*).

PIERINA

(*È uscita un pò nell'aperto e guarda spiando, voltandosi tratto tratto*).

LUCIA

(*Arriandosi*). Un' occhiatina alla pentola... (*esce a destra fregandosi le mani*).

TERESA

Brava!.. Ci dia anche una girata!.. (*Ha spiegata intanto la toraglia sulla tavola, ora va ancora alla credenza e torna coi piatti*).

LUISA

(*Entra, guarda intorno*... E dov'è...? (*chiama*). Rocco.. Rocco.. Rocco.. (*Traversa frettolosa, esce a sinistra*).

(*Un silenzio*).

TERESA

(*Spiando, cogliendo il destro, accostandosi rapida a Pierina, a bassa voce:*). L'amico.. sa.. è lì che cuoce al sole.

PIERINA

(*Fingendo*). Dove... dove...?

TERESA

Sì... perchè non l'ha visto!.

Antoniuccio ora si mostra dalla strada — Teresa gli fa segno col tovagliuolo.

PIERINA

(*Confusa*). No. no, Teresa, non sta.

TERESA

(*Con una spallata*). Eh.. se non approfitta ora che son tutti a posto... eppoi, mi creda, non se lo leva d'attorno.

ANTONIUCCIO

(*Sulla vetrata, un pò impacciato*). Sor Rocco...? in casa..?

PIERINA

(*Vivacemente!.*) No, no, non voglio. Antoniuccio; lo sapete che a dar nell' occhio...

ANTONIUCCIO

Oh se vengo per sor Rocco!...

PIERINA

(*Tranquillandosi*). Ah.. s'è per lo zio...

TERESA

(*Ironica*). Ma sì.. ma sì.. diamine!. mi pare.. per lo zio.. Così se capitano, c'è la scusa, (*finge cercare sulla credenza*). Dove ho messo il ditale?... Cerco il ditale anch' io... vede...? (*Ride si avvia*). Ragazzi, dunque.. mi raccomando... presto!... (*esce a destra*),

PIERINA

(*Turbata, con gli occhi bassi*). No, no, Antoniuccio... è male.. in paese, basta un niente,.. e io tremo sempre, Antoniuccio.. tremo sempre..

ANTONIUCCIO

Oh, che male, dico — Oh che non siamo liberi noi?... Badassero a loro! Sono forse un ragazzo?.. Non posso forse... alla mia età... devo rendere conto, forse?...

PIERINA

(*Inquieta*). Ma lo zio... le sue idee... e vostro padre... non vorrà mai... (*si agita*). No, no, Antoniuccio... lo vedete...

ANTONIUCCIO

(*Scrolla le spalle*). Ah.. s'è per mio padre.. ci ho il mezzo io, per lui.. e non se l'aspetta... vedrai!.. Un mezzo... altro che!.. una macchina che scoppierà addirittura — Ahà la macchiolina... glie l'ho scoperta io.. so io.. e gli dico: bada, gli dico.. o lei, o spiffero, o Pierina, o parlo, com' è vero Dio — Voglio vedere un po'... Per questo sono venuto, Pierina, e ho cercato la scusa della concia, e ho atteso impaziente... perchè vo'evo dirti... perchè fremevo di dirti... nel cuore ci ho tanta passione... tanta speranza.

(*Si sono allontanati discorrendo — sono nell'aperto, sotto il fico che fa ombra — e lei si curva sul pozzo, le braccia poggiate, e ascolta inquieta fissando il fondo — e lui seguita a parlare sottovoce, convincendola, accalorandosi*).

DOMENICO

(*Entra agitato dall'uscio a sinistra.— Si arresta un momento, guarda, impallidisce — Si accosta in punta dei piedi, non visto, alla vetrata — Fissa, trattiene il respiro, si curva, si fa piccino, si contorce, si morde le mani disperatamente, balbetta*). Ah.. era per questo... udirli ora... parlano sotto voce... poter capire... cogliere una parola... Non avere il dubbio.. questo dubbio atroce.. atroce... (*Si drizza d'un tratto*) Ah!!...

(*Nel caldo soffocante, sotto il fico, in quel minuto di passione, Antoniuccio si è chinato improvvisamente e le ha scoccato sulla guancia un bacio di fuoco*).

DOMENICO

(*Soffocando il suo grido, come un forsennato*). Ladro!. Ladro!.. (*Si precipita convulso*). Ladro!...

ANTONIUCCIO

(*Così, colto all'improvviso, fugge rapidamente*).

PIERINA

(*Corre impaurita alla vetrata*), Cos'è.. cos'è...

DOMENICO

(*Fuori di sè, la voce bassa, afferrandola per la mano, trascinandola*). Ti ho vista, sì, ti ho vista. Avevo il sospetto — dalla finestra, su, l'ho veduto appiattarsi.. Ora non dubito più; il suo bacio.. qui dentro.. qui dentro, mi è passato come una lama.

PIERINA

(*Dibattendosi*) Lasciami.. sei pazzo...

DOMENICO

Sì pazzo, perchè non mi hai sentito, non mi hai capito... Ed io stupido che non osavo. Temevo di offenderti, sai... ed egli invece... (*Ride convulso*). Ah.. quel garofano.. ora so.. quel garofano....

PIERINA

(*Scongiurandolo per farlo tacere*). Domenichino... fallo per me... per amor di Dio.... Domenichino!...

LUCIA

(*Sulla soglia dell'uscio, spaventata*). Ma chi è... cos'è...!?

PIERINA

(*Sciogliendosi, scoppiando*). Ah zia... non lo so.. diglielo tu, zia.. diglielo tu... (*singhiozza, l'abbraccia*).

LUCIA

(*Allarmata*). Figliuoli!.. figliuoli!..

DOMENICO

(*Sconvolto, si strappa i capelli, si percuote la fronte con disperazione*). Stupido.. cretino.. cretino.. stupido..

LUCIA

(Precipitandosi). Oh.. dico.. cos' è.. Domenico!. Sei pazzo!.. *(grida).* Rocco.. Rocco.. vieni.. Rocco.. il nostro figliuolo... Oh Gesù Maria!.. oh Gesù Maria!..

(Rocco viene correndo seguito da Farana e da Luisa che caccia impaurita il capo dall'uscio. — Pierina piange in un angolo).

ROCCO

Chi... il figliuolo.. cos' è..? Domenichino!..

LUCIA

Non lo so... è come pazzo...

ROCCO

Domenichino... figliuolo... *(Lo stringe — lo scuote).* Domenichino!....

DOMENICO

(Togliendosi le mani dal volto, gli occhi accesi, gridando:) No, babbo — Domenico, Domenico.—Basta con questa burla... basta! *(si allontana).* Io non sono che Domenico.. un inutile, un disgraziato.. e le vostre parole.. e questo nomignolo, aumentano la mia disperazione. Non voglio più! *(fa qualche passo).* Sei tu, zia... sei tu.. le tue visioni stupide.. le tue allucinazioni isteriche.. che hanno creato la leggenda — Sono niente, io... sappiatelo.. uno spostato.. niente! — La mia arte... burla... un' impotenza.—Un contadino rozzo, dovevate lasciarmi, come gli altri, ignorante. Un contadino per zappare la terra.. curvo sulla terra.. con le mani nella terra... così, così, dovevate lasciarmi. — E tu, babbo, hai creduto per tanto tempo.. mi hai cresciuto nella stupida certezza. Non più, ora.. non più... Faccio a pezzi con le mie mani.—Voglio essere quello che sono, coi miei dolori, con la mia ferita aperta. Lo dico a tutti, sì, lo dico a tutti... *(si commuove),* lo dico a te, povero babbo, e ti strappo l'anima, lo so,—ti strappo l'anima... Ma anche la mia, sai... tu vedessi.. anche la mia... *(non può reggere).* Oh.. basta!.. basta!... basta!... *(fugge disperatamente verso la strada).*

LUISA

Cos' è.. perchè... con chi l' ha.. Vergine santa!..

Movimento e sorpresa di tutti, nei vari atteggiamenti

LUCIA

(Le braccia levate, supplichevole). Domenico.. creatura... *(gli corre dietro fin nel cortile).* Domenico!....

Teresa è comparsa a tempo e si è accostata a Pierina, tremante in un angolo. Ora escono all'aperto e parlano concitate.

ROCCO

(*Intontito, senza aver potuto dir parola, lasciandosi cadere sulla sedia, le braccia ciondoloni, guardando Farana che si muove per correre*). No, no.—Lasciatelo, Farana, — è un ingrato, non ha capito suo padre.— Tanti sacrifizi.. tante tenerezze... non merita più niente... niente — Dio gli ha fatto la grazia... e non lo sa.. non vuol saperlo... è un disgraziato... un ingrato.. Vada... Vada!..

FARANA

(*Agitando le mani*). Ecco.. i figliuoli!.. tutti gli stessi, i figliuoli.. e più studiano... peggio!... credetemi... peggio!...

Vocio confuso in lontananza — Luisa, le mani giunte, guarda dietro la vetrata. Pierina e Teresa, corrono e raggiungono Lucia che seguita a chiamare.

ROCCO

(*Voltandosi, gridando*). Tornerà, sì, non dubitare, tornerà... tornerà... (*È assalito dalla tosse,—si calma*). Gli dirò: Non hai capito tuo padre... (*si commuove*). Era la mia ambizione, Farana... la mia gloria... Vedermelo salire un giorno... poter dire anch'io come quel padre... era troppo... era troppo... (*Tossisce, si pulisce la bocca col fazzoletto*). Sono benedizioni.. Sono fortune, Farana.. non è per noi, Farana. (*Si accende*). Che gioia per quel padre!. Dio, Dio... Sentirsi dire così del suo figliuolo... e lui, poveretto, in mezzo ai dolori sempre.. alle lotte... fiducioso in Dio... (*Si commuove, si soffia il naso*). Bisogna leggere quella storia, Farana... che strazio!... (*grida esaltandosi*). Gli negavano il talento, sapete...? e lui: ah sì, eh?!. Buffoni!.. e subito lì.. quattro e quattr'otto, il suo San Girolamo... quel quadro!.. Bisogna vederlo!.. (*Si muove sulla sedia, gesticola*). E quella volta.. ah!. non sapete, eh?.. Era in confronto con quel pittore., come si direbbe.. per metterli in concorrenza, sapete.. e tutti correvano per il quadro dell'altro pittore... il suo.. niente.. peuh!. robaccia!.. (*grida, curvandosi, le mani sulle ginocchia*). Buffoni!! Buffoni!!.. Senza quella vecchia... vedete un po' che giudizio — una povera vecchia che si trascinava un figliuolo.. e guardava... e fissava... Vedi, diceva, vedi con quanta furia quel manigoldo innalza i flagelli—vedi quell'altro che minaccia il santo.. e colui che gli stringe i piedi... Vedi il santo con quanta fede rimira il Cielo!... (*guarda Farana*). Eh?... che lezione.. Farana.. che lezione...

Dalla strada il vocio crescente nella polvere che sale.

LUISA

(*dalla vetrata, dando la voce*). Cos'è... cos'è..!

ROCCO

(*Animandosi, senza badare*). E sino all'ultimo, vedete... sino all'ultimo, Farana—Minaccie. libelli.. gli impedivano di lavorare.. gli alteravano la

calce.. gli guastavano i colori... perseguitato sempre... conturbato.... col suo sogno!... e fino nel suo letto di morte.. poveretto.. agonizzante.. avvelenato!... (*scoppia, piange*). Sì, Farana... avvelenato!.. L'avevano avvelenato... gl'infami!... l'avevano avvelenato...

LUISA

(*Gridando*). Ma cos'è... Farana!... (*si slancia correndo*). Farana!...

FARANA

È la processione.. Vengono nella polvere... (*guarda meglio*). Ma no... Antoniuccio!.. (*corre anche lui*).

Il rumore cresce—un pigia pigia nella strada—Antoniuccio si slancia pallido, stravolto -- Lucia, (*in lontananza, gridando*). Mio figlio.. aiuto!.. mio figlio!...

PIERINA

(*Precipitandosi nella stanza, terrorizzata*) Dio.. Dio!..

ROCCO

(*Balzando in piedi, le mani nei capelli*). Pierina!..

PIERINA

Niente.. zio.. è la processione.. è niente.. (*non regge*). Coraggio zio.. (*vuol trattenerlo*) No zio.. no zio...

ROCCO

(*strappandosi*). Lasciami.. ti dico lasciami.. Domenichino!.. (*si precipita come pazzo*).

PIERINA

(*sulla sedia, gettandosi, singhiozzando*). Ah disgraziato.. il torrente.. disgraziato... E son io.. son io.. disgraziato.. (*si torce convulsa*).

Movimento di tutti, nel cortile, sulla strada, e processione, e polverio, e grida confuse, e voci che s'interrogano e si rispondono.

Washington Borg.

Una polemica

È opportuno, anzi necessario, che per questa *Rivista Teatrale* assurga ad argomento di discussione il semplice fatto d'una breve polemica, quando le considerazioni che dal fatto si possono trarre sono gravi relativamente allo stato attuale della nostra vita teatrale drammatica.

Riepiloghiamo, innanzi tutto, le cose.

Vincenzo Morello pubblica, in una rivista tedesca e in una italiana, alcune sue note sul teatro drammatico.

Gaspare di Martino, nella *Rivista Teatrale* e nel *Proscenio*, s'intrattiene sul saggio del Morello, e rileva l'inesattezza di qualche affermazione dello scrittore, specialmente di quella: " che il teatro nostro, mancando di continuità nella sua evoluzione e di alcuni caratteri essenziali, non abbia tradizione. „ Anche rileva che il Morello abbia dimenticato di parlar dell'Alfieri. Due settimane dopo, Domenico Lanza — con un suo articolo nella *Stampa* di Torino — fa su per giù le medesime osservazioni, sostenendo il proprio commento con ragionamenti e con citazioni di fatti e di nomi.

Allora il Morello risponde, nella *Tribuna*, risponde con una pungente sfuriata di frizzi e di motti di spirito, risponde dando semplicemente dell'asino a Domenico Lanza, senza quasi più entrare nella discussione sostanziale, anzi divertendosi in quisquilie critiche di sintassi e di lingua.

Lanza ribatte sullo stesso tono. E la polemica è finita.

Molto bene! Chi è che trae il maggior guadagno da questo tafferuglio? Senza dubbio, il povero teatro italiano.

A dispetto delle punzecchiature, dei motteggi e delle staffilate, nessuno ha creduto che Domenico Lanza sia incompetente in materia di arte drammatica; a dispetto delle ritorsioni vivaci del critico della *Stampa*, nessuno ha pensato che potesse invece farsi a Vincenzo Morello l'accusa di assoluta incompetenza da lui scagliata contro il Lanza: i due avversarii restano quel che erano; e il teatro italiano le piglia.

Le piglia: perchè tutta quella gente — pubblico e attori — verso la quale

s'alza, continua insistente fiera vivace, la parola ammonitrice dei non molti difensori dell' arte nostra,... tutta quella gente che non è convinta ancora dei legittimi diritti che l'arte nostra ha alla benevolenza dei buoni,... quando ha visto due dei difensori prendersi pei capelli, e disputare sull'*essere o non essere* del teatro in Italia, e perdere il tempo intorno a qualche sottigliezza grammaticale,... ha dovuto domandarsi se valga la pena di scioglier inni a una deità che i sacerdoti di essa hanno l'aria di rinnegare!

Perchè, non si può dubitare menomamente che un difensore fosse Vincenzo Morello; che, guidato da un sentimento d'amore, egli avesse pubblicato le sue pagine: soltanto, forse per desiderio troppo vivo di modernità, affettava di non curarsi troppo delle nobiltà di una storia più remota; o, vinto dal timore di sostenere una causa impopolare, si studiava di farsi perdonare la sua difesa, mostrando di non esagerarla.

L'idea che il teatro italiano non esista, già, troppe volte, e da troppi, e da troppo tempo, è stata ripetuta, perchè oramai non la si debba considerare come una frase fatta.

" Ci sono delle donne ma la donna non c' è " — dice quel personaggio d' un proverbio di Ferdinando Martini.

" Ci sono gli scrittori ma il teatro non c' è " — dicono, un po' per convinzione, un po' per amore di arguzie e di paradossi, gli amici delle cose drammatiche nostre.

Tullo Fornioni, una quindicina d'anni addietro, dichiarava assolutamente negata l' Italia alla letteratura teatrale. Mario Pilo — poco tempo dopo — gli dava ragione, in un suo volume d' estetica. Il Barzilai, quando all' arte più che alla politica si dedicava, affermava esistere una vera idiosincrasia fra il temperamento italiano e la drammatica... E questo non impediva che Fornioni, Pilo, Barzilai, fossero sinceri sostenitori dell' arte nostra; nè che i progressi di quest' arte, negli ultimi anni, diventassero sempre più notevoli: fors' anche — chi sa! — le punzecchiature e le sferzate contribuirono ad animare i dubbiosi, a rafforzare i lottanti.

Fin da allora — e da prima — il dissidio presentava gli stessi caratteri, insomma: ed io ricordo che, scrivendo del bel volume di Pilo, gli confutai l' affermazione con le ragioni che, su per giù, ho udito ora esporre dagli egregi Di Martino e Lanza: prova, questa, che le ragioni stesse debbono scaturire da qualche cosa di sostanzialmente vero e giusto, se con l' andar degli anni non hanno perduto di valore.

Sì; io diceva al Pilo:

1.° Che, esaminando tutto — anche il più remoto — nostro passato teatrale, non era lecito, in coscienza, venire a conclusioni pessimiste.

2.° Che una relativa inferiorità del teatro italiano, di fronte ad altri teatri, poteva riconoscersi solo restringendo l' esame al periodo contemporaneo.

3.° Che di questa inferiorità era doveroso ricercare in gran parte le cause nelle condizioni etniche e politiche dell' Italia.

Mario Pilo, persuaso o no, non me ne volle, e non mi dette dell' asino.

Ecco il punto.

È proprio necessario, quando chi dissente dalle nostre idee non è avversario indegno, scagliarglisi contro con tutto il vivace ardimento polemico di cui si è capaci, investirlo con lo scintillìo delle arguzie, dargli botte alla cieca, aver l'aria di *finirlo* con l'unica arma del disprezzo? Come non comprendere che tutto il valore delle argomentazioni sostanziali viene, così, menomato, e la intiera discussione perde gran parte della propria efficacia? Vincenzo Morello aveva detto che l'Italia non ha mai avuto teatro ma ha avuto sempre scrittori teatrali; e che la rappresentazione grafica della nostra letteratura teatrale potrebbe essere questa: " alcune cime, qua e là nei secoli, poi lacune immense. „

A parte la frase solita, non pare che il dissidio fosse facilmente componibile e più di forma che di sostanza? Implicitamente, non aveva il Morello riconosciuto la superiorità nostra sugli altri teatri, in quella parte che non è negabile, cioè quanto all'antichità delle tradizioni? Non potevano dunque le osservazioni del Lanza essere con più calma discusse?

Non v'è bisogno della coltura e del brillante ingegno di *Rastignac* per conoscere che Vittorio Alfieri è esistito: ogni scolaretto di Ginnasio lo sa; e non si può ammettere che per ignoranza il nome del tragico astigiano sia stato taciuto nello studio del Morello. Non poteva dunque l'osservazione del Lanza a questo proposito essere accolta con maggiore serenità, e spiegate anche le ragioni della omissione, che evidentemente non aveva significato dispregiativo?

No.

È stato necessario andare alla ricerca di brillanti freddure, di inutili divagazioni di forma, per perder di vista l'argomento principale, e schiaffeggiarsi da una parte e dall'altra con dei diplomi d'incompetenza indegni dell'uno e dell'altro avversario.

Perche? Per far sorridere di compiacimento ad ogni frase, a ogni botta, i lettori indifferenti, curiosi, superficiali, dando invece uno scappellotto di più a quel povero malato che vorremmo rinvigorire: il nostro teatro? Per intiepidire gli entusiasti, agghiacciare i tiepidi, rendere audaci gli oppositori, far lieti i nemici?

Se uno stesso amore sostiene tutti i buoni, non si potrebbe invece darsi la mano e stringersi a fascio pel più pronto conseguimento della vittoria finale?

Se qualche idea non entra ugualmente integra in tutte le menti, se ci sono lievi differenze di vedute, qui o là, si deve bastonarsi, per questo, e danneggiare l'ideale comune?

C'è proprio una fatale urgente necessità di gridarsi scambievolmente " asini! „, affinchè i tanti nemici — i quali già forse questo pensano di coloro che s'affaticano in prò del teatro drammatico italiano — perdano ogni ritegno, e quel che pensano traducano addirittura in acclamazioni?

Sarebbe un bel coro!

Ettore Strinati

Il Palcoscenico

" Lassalle „ dramma storico in 4 atti di Sem Benelli all' " Arena Nazionale „ di Firenze

Doveva essere rappresentato ancora una settimana fa, se la vecchia stupidissima signora Anastasia non avesse cominciato coll'intralciarne la via. Impaurito dello sciopero generale, del resto già finito da un pezzo, il signor Censore della Prefettura, quando si è visto comparire un copione con quel titolaccio sospetto ha fatto subito il viso dell'armi, lo ha letto, e in fondo non avendoci trovata molta materia incriminabile, si è limitato ad un numero non eccessivo di tagli piuttosto ameni; ma quando cortesemente l'autore gli ebbe sacrificato qualche battuta, poco persuaso tuttavia di sè stesso, non trovò di meglio che proibirne la rappresentazione a Firenze. Così le prove incominciate rimasero in asso, con pochissima soddisfazione degli interpreti e dell'autore, per più giorni, fin che l'ottimo signor Censore, con tarda sì ma sempre lodevole resipiscenza, si rimangiò la sua proibizione, pago della castratina imposta da principio. E ieri, 22 settembre, col suo grazioso consenso ha avuto luogo la rappresentazione.

Questo era necessario premettere non solo per portare un minimo contributo alla storia semiseria della Censura, ma anche per spiegare come la compagnia Andò, che ci ha presentato il lavoro, lo abbia interpretato in un modo, diciamo così, frettoloso. Evidentemente quell' interruzione della prova deve avere indispettito il signor Flavio Andò ed i suoi: ha tolto loro ogni interesse per il lavoro che mettevano su, e ha fatto quasi dimenticar loro di imparare le parti; ieri sera, si può dire, è stata la beneficiata del suggeritore: così sonoro egli tonava dalla sua cuffia agli attori preoccupati non di dar vita a quello che dicevano quanto di prevenire le papere che tuttavia sono corse abbondanti.

Nonostante queste sfavorevoli circostanze la rappresentazione è andata, e il lavoro ha avuto un buon successo, quale non hanno ottenuto molti esordii di carriera drammatica; poichè questo è il primo lavoro, che l'autore, giovanissimo e noto finora soltanto come poeta e come critico, ha affidato alle scene. Ma in questo dramma c'è già tanto che si può non solo sperare ma prevedere che il Benelli saprà far la sua strada.

La Censura, come ho detto, questa volta non aveva ragione nemmeno dal suo cortissimo punto di vista, perchè il " Lassalle „ non è per nulla un lavoro tendenzioso. Il motivo dell'opera è nel contrasto fra l'idea politica e il sentimento amoroso, che chiuse tragicamente la vita dell'agitatore tedesco. Perciò quello che interessa in questo " dramma di storia moderna „, come precisamente l'autore lo ha voluto chiamare, non è tanto la sua storicità quanto il contenuto psicologico: si poteva immaginare una identica situazione per un protagonista inventato. Ma il Benelli ha fatto bene a scegliere un tipo già noto e riferirsi ad un fatto conosciuto, per

risparmiare la difficile presentazione di un simile personaggio ed accrescere l'interesse col ricordo della realtà.

Il dramma procede rapidamente e semplicemente. Al primo atto troviamo il Lassalle in un albergo di montagna della Svizzera, già innamorato di Elena Dönniges e da lei amato; ma la volontà della fanciulla è ancora schiava del pregiudizio in cui vive, ed essa non accetta di amare liberamente, senza permessi di preti o di sindaci, l'uomo del pensiero nuovo, che vuole con lei istituire la nuova forma di unione, consacrata dalla sola fede interiore. Elena crede che i suoi consentiranno alle nozze desiderate quando ella le chieda; ma la famiglia inflessibile non cede, ed allora ella si rifugia nella casa di Lassalle: se non che questi non può più accettare una dedizione, che non è l'effetto del libero volere, ma della necessità; perciò non accoglie la donna amata; anzi egli stesso le propone di ritornare alla casa paterna; poichè ella ha mostrato col fatto di riconoscere il principio dell'autorità della famiglia, egli non può averla che dalle mani della famiglia stessa.

Ma il modo di agire di Lassalle puro e sincero non è riconosciuto; la voce pubblica giudica la tentata fuga di Elena alla stregua delle solite fughe dei soliti colombi, e sopra un giornale di Ginevra appare un articolo, in cui il tentativo è narrato e commentato acremente; il Lassalle è fatto passare come un ricattatore che seducendo Elena e costringendola a seguirlo cerca di obbligare la famiglia Dönniges a concedere per forza quello che mai non avrebbe volontariamente concesso. L'autore dell'articolo è ignoto a tutti, anche al Dönniges, padre, che si reca a chiederne spiegazioni al direttore del giornale insieme con colui che egli ha destinato per marito di Elena, il tenente Rakovitz. Contemporaneamente alla redazione si presenta Lassalle, crudelmente offeso nel più puro dei suoi sentimenti; dopo un'aspra scena col padre di Elena, che rifiuta di trattare con lui, l'autore della insinuazione gli si rivela: è Rakovitz stesso, che, innamorato di Elena, ha scelto quel mezzo estremo per provocare il rivale; lo ha colpito nel suo amore, pur sapendo che a quel modo colpiva anche l'amor suo. E Lassalle cede; egli, che ha rifiutato sempre qualunque duello, ora da una necessità più forte del suo volere è trascinato ad accettare in difesa della sua donna la grottesca e sanguinosa soluzione del duello.

Quando si alza il sipario al quarto atto — brevissimo — questo ha avuto già luogo, e una palla di pistola è penetrata profondamente nell'addome del Lassalle; lo vegliano, nella stanza vicina, la sorella, e la contessa di Herzfeld, quella che il socialista aveva difeso nel memorabile processo in cui si era affermata per la prima volta la sua grandezza, e che, legata a lui di perenne gratitudine, era stata dalla volgare malignità del mondo indicata per la sua amante. Nel suo entusiasmo per il liberatore la contessa accusa Elena di averlo ucciso, quando Elena stessa, disfatta, compare: la sua voce è udita da Lassalle, che, con uno sforzo supremo, le viene incontro; ma il movimento e la commozione affrettano la sua fine; nel delirio, in cui si fondono il grande ideale umano e il suo ideale di amore, egli cade morto.

Non altro contengono i quattro atti del dramma; tutte le altre scene non servono che a lumeggiare indirettamente il carattere del Lassalle: il colloquio tra Volf, l'uomo già anziano convertito improvvisamente dall'agitatore, e Poslitz l'ebreo tedesco, che lo ammira ma non gli crede, la discussione tra il Lassalle e il Rossi, internazionalista italiano, non hanno altro scopo. Vi riescono? Io credo di sì; per quanto il carattere di un personaggio deva apparire piuttosto da quello che egli fa che da quello che gli altri dicono di lui e con lui, queste scene sono tali che non sembrano sovrapposte come un commento, ma si legano strettamente alla trama dell'azione. Caso mai un difetto di rappresentazione drammatica va riscontrato al primo atto dove il Lassalle parla un po' troppo di sè stesso e della sua vo-

lontà; sarebbe stato meglio che questa apparisse dalla sua azione e che egli tacesse. Tuttavia la sua personalità risulta chiara e completa; l'altezza del suo pensiero e del suo sentimento si impongono subito allo spettatore.

D'altra parte egli, che era un grande oratore nella vita, è giusto che apparisse tale anche sulla scena; dobbiamo essere grati che l'autore lo abbia fatto riuscire eloquente, senza farlo mai diventar parolaio.

È questo il merito principale del Benelli: una nobiltà non comune di concezione, una alta dignità di raffigurazione artistica; quindi un alito di poesia, pur mantenuto nei termini concessi dalla scena, senza lirismi ricercati o fuori di posto. Come mezzo ad ottenere tali effetti egli maneggia sicuramente la sua lingua schietta ed abbondante, cosa che fa molto piacere dopo tutte le infiltrazioni lombardesche che inquinano gran parte dei nostri dialoghi drammatici.

I difetti, naturalmente, non mancano, ma sono quelli dai quali un principiante non può esimersi: si sente subito l'uomo che non ha ancora una grande pratica degli accorgimenti scenici. L'ottimo intento di sfuggire gli effettacci, ed anche i semplici artifici, ha condotto ad una secchezza forse eccessiva; la sceneggiatura è troppo ingenua, condotta innanzi, specie nei due primi atti, più per giusta posizione che per un legame di stretta dipendenza; le scene a due, troppo frequenti, nel primo e nel secondo atto, lasciano intravedere molto chiara l'imperizia dell'esordiente.

Negli ultimi due anche la tecnica diviene più complessa ed organica: l'ultimo specialmente mostra una notevole originalità di situazione.

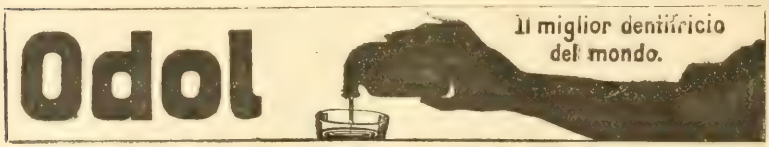
Un sistema dal quale il Benelli farebbe bene a liberarsi è quello di empire ogni atto di personaggi secondarii introdotti soltanto perchè servono allo svolgimento dell'azione e del carattere. È vero che, nella realtà, sono frequentissimi gli uomini, che incontriamo una volta sola, che un momento magari contribuiscono ad avviare in un dato senso la nostra vita e poi non ricompaiono più; ma è ben noto che la verità scenica è diversa dalla verità reale. Così quel Volf che scompare al primo atto, per dare luogo a quel Rossi del secondo, e più quella contessa di Herzfeld e la sorella di Lassalle che, non ancora conosciute dal pubblico, vengono a fare quasi da sole tutto il quarto atto, sono personaggi sbagliati, non in sè, ma in quanto non riescono ad interessare lo spettatore.

Ma l'incontrare errori di questa natura non può far meraviglia; solo una lunga pratica del palcoscenico fa acquistare la piena conoscenza della prospettiva drammatica. Come un pittore, chiamato a decorare uno scenario, può consumare tesori d'arte senza ottenere quell'illusione che un abile mestierante sa ottenere facilmente, così l'autore nuovo profonde alle volte qualità superiori senza raggiungere l'effetto, che altri, meno ricco di doti artistiche ma più sicuro dei suoi mezzi, non dura fatica a produrre.

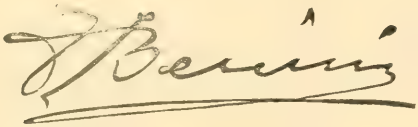
Ma poichè nel Benelli possiamo già riscontrare la dote essenziale dello scrittore drammatico, la visione dei contrasti tragici e il sentimento delle passioni umane, è lecito sperare che in seguito troveremo in lui anche un organismo scenico più complesso; allora più intenso sarà l'interesse e più caldo apparirà anche il dialogo.

Il buon successo di questa prima prova lo deve animare alla non facile via.

Giulio Caprin



V. LA BELLA



EMILIO ZOLA

AUTORE E CRITICO DRAMMATICO

I diversi e numerosi biografi di Emilio Zola che — in questi giorni di lutto per le lettere francesi — parlano, a lungo, di quella che fu, ed è, la granitica opera del romanzatore, accennano a mala pena al critico e all'autore drammatico.

E hanno torto; perchè se Emilio Zola — secondo la generosa frase pronunziata da Anatole France sopra la tomba di lui — fu " un momento della coscienza umana "; se ha ben meritato della patria di Turgot, di Montesquieu, di Voltaire, di Malesherbes; se ha lasciato dietro di sè un nome glorioso, e molte pagine imperiture, anche nella storia del teatro di quest'ultimo ventennio ha segnato orme luminose, profonde.

Emilio Zola nacque romanziere, non autore drammatico. Il suo modo di considerar le cose della vita; il suo metodo di lavoro; il suo " naturalismo " *documentato;* lo stesso suo stile scultorio, esatto, immaginoso, spesso magniloquente; la concezione troppo vasta; il disegno non racchiuso in certi limiti determinati, ma librantesi — senza vincolo, senza catena — ne' vastissimi orizzonti di tutto il " movimento sociale ", gli rendevano difficile, per non dir impossibile, di fissare in breve ora, in breve spazio, un' " azione umana ".

Le stesse immense doti sortite da natura qual romanzatore, erano a detrimento di quelle che sono necessarie allo scrittore drammatico.

Non già che lo Zola non sapesse animare, del potente suo soffio, la creatura umana. Più di *mille duecento* creature vive furono plasmate da lui. Non già che, gettando il disegno d' un romanzo, non sapesse cogliere, come pochi, il lato drammatico de' suoi personaggi. Non già che, studiando osservando dipingendo la borghesia, il popolo, il clero, l'esercito, la finanza — tutte, insomma, le varie classi sociali — mancasse in lui la giusta visione dell' " ambiente ", e la virtù somma di crear de' " caratteri ".

Ma dove giganteggiava, sopra tutto, era nel far muovere " la folla „. In tutta la colossale opera sua, s'ode, in lontananza, il " romor popolare „. E quando — come nel *Germinal* — " la folla „ occupa il primo posto, egli la conduce, la guida, la muove, la scatena, la trattiene, con un'arte che sa del maraviglioso. Se non fu sempre il suo " personaggio unico „, la folla fu sempre il suo " personaggio „ preferito.

Ora, far muovere sulla scena centinaja e centinaja di persone, non è interamente come dar loro " la spinta „ nel libro. Il teatro ha le sue leggi restrittive; e non tutti gl'ingegni — per quanto nobili, alti — riescono a contenere, in certi limiti necessarj, delle " azioni „ vaste quanto la natura, quanto lo spazio.

Però, ebbe sempre bisogno d'un collaboratore *tecnico* ogni qual volta volle, dal libro, trasportar l'azione de' suoi romanzi in sulla scena. E — come doveva accadere — l'opera ne restò, ogni volta, sminuita. C'era il " quadro „; o, meglio, c'erano " i quadri „: mancava l'ossatura, la linea armonica, la fusione interiore.

Nanà, L' *Assommoir*, la *Terra*, e altri suoi romanzi celebri, non ebbero, e non potevano avere, fortuna trapiantati sur un palcoscenico. Ed è giusto che così sia; perchè l'ottica del teatro è diversa dall'ottica del romanzo: perchè certe " concezioni „ molto vaste, ripugnano dall'esser confinate sopra quattro tavole: perchè là dove viene a mancare la " visione dell'insieme „, la linea generale si confonde, si perde, si smarrisce.

Volle anche lo Zola — è vero — far, di per sè solo, opera d' autore drammatico.

Ma nemmeno in questi suoi tentativi potè dirsi felice. Il " padre del naturalismo „, scrivendo per la scena, cadde — come, del resto, il suo grande predecessore Balzac — nell'eccesso opposto: fu, senza volerlo, convenzionale, romantico.

Balzac, se non altro, intuì, e rese, un grande " carattere „ scenico: —*Mercadet*. Lo Zola, in vece, vide solo *Il bottone di rose*, che rinnovar doveva la commedia *classica*, e non rinnovò proprio nulla.

⁂

Ma se lo scrittore drammatico, nelle poche prove fatte, apparve, e fu, inferiore, *il critico drammatico* uguagliò il romanziere.

E non è esagerazione affermare, com' io affermo, che il salutare rinnovamento del teatro di prosa contemporaneo è dovuto, anzi tutto, a Lui.

Giovane ancora, non celebre, conosciuto solo in ristretti cenacoli letterarj per i suoi primi romanzi, e qualche novella, chiese, e ottenne, di dettar critiche drammatiche nel giornale *Il Voltaire* e nel *Bien public*.

Erano i tempi sacri ancora al *romanticismo* dell'Hugo; a' *tricorni* di Teofilo Gautier; alle *battaglie di dame* dello Scribe; ai *tre moschettieri* di Alessandro Dumas padre; — alle *madamigelle della Seglière* di Georges Sand.

Vittoriano Sardou aveva, già, cominciato a dar prova, sulla scena di Francia, di quella sua arte da prestidigiatore, di quella sua " virtuosità ", che doveva, in breve tempo, condurlo dalla povertà alla ricchezza, dalla oscurità alla gloria.

Emilio Augier mostrava d'aver del teatro una " visione " assai più alta, più nobile, più umana; e Alessandro Dumas figlio, amabile filosofo, drammaturgo nato, accennava a rinverdir l'antica gloria del teatro francese con drammi e commedie di vera *portata* sociale.

Ma si trattava pur sempre di rinnovare, di sana pianta, tutto l'antico *macchinario* della scena di prosa: di buttar giù il vecchio, e oramai logoro, edificio: di creare, *ab imis fundamentis*, un teatro fatto di verità, d'umanità: d'indir guerra aperta a' vecchi Idoli per far posto a' nuovi Iddii.

Nè l'impresa era facile, o poco perigliosa.

Lo Zola — poco più che ventenne — capì subito che a' " nuovi tempi " conveniva " nuovo teatro ": che la nobile arte della scena non poteva continuare a esser argomento di trastullo a una gente oziosa: che la complessa anima umana bisognava di ben altri medici: di una cura vivificatrice, rigeneratrice: che l'arte della drammatica era delle più nobili, a condizione rispondesse a' suoi veri fini.

E coraggiosamente, virilmente, imprese una lotta titanica contro tutto il vecchio ciarpame scenico: contro gli autori più celebrati, che prostituivano un'arte così bella, così utile, così educatrice: tonò—Giove novello — armato solo di quella fede ch'era la sua, contro tutti i *mestieranti* del suo tempo, gli accozzatori di commedie e di drammi ne' quali non vibrava nessun pensiero, vuoi civile, vuoi sociale, vuoi umano, vuoi psicologico. Mise a nudo le miserie di una *messa in iscena* fatta solo di carta-pesta e di lacca: richiamò i direttori e gli autori alla osservanza del *vero*: pontificò, dalle colonne del *Voltaire*, e indisse il *verbo* della futura arte drammatica: ne dettò le leggi, ne segnò i confini.

E in ciò fu un grande Innovatore.

Sulle prime, si gridò allo scandalo: i meglio pensanti si contenta-

rono di scrollar le spalle: gl' imbelli, di dargli a dirittura del pazzo. Ma tutti lo lessero.

Non andò molto, che alcuni nobili e giovani ingegni — chiamati da madre natura a scrivere per il teatro, a poco a poco, cedendo all' influsso suggestivo del grande Maestro, misero in pratica le teoriche di lui.

Un modesto impiegato del " gaz ", l'Antoine, fondò quel " Teatro libero ", che se, in sul nascere, provocò uno scandalo immenso, finì per raggruppare intorno a sè i Becque, gli Ancey, i Mendès, i Mirbeau, gli Alexis, i Brieux e i De Curel.

I grandi teatri parigini — non esclusi la *Comédie* e l'*Odéon* — quasi inconsciamente, presero a rinnovarsi.

Gli altri teatri, come il *Vaudeville* e il *Gymnase*, facendo casa nuova, dischiusero le porte a' giovani ingegni, e abituarono il pubblico a procedimenti ben diversi da' soliti.

Rinnovarono, da cima a fondo, la " messa in iscena "; obbligarono gli attori, seguendo l' esempio dell' Antoine, a recitare " secondo verità "; nè si spaventarono de' nuovi ardimenti de' giovani scrittori.

I critici, presi nell' ingranaggio, secondarono e favorirono il movimento salvatore.

Francesco Sarcey — ligio a' vecchi metodi, fedele a' suoi autori prediletti — restò infeudato alla sua " scuola ". Ma, contro di lui, scesero in lotta i Mendès, i Lemaître, i Mirbeau.

Uno spirito nuovo passò per la scena francese.

La grande *rivoluzione* — o, se vi piace meglio, *evoluzione* — della scena di prosa, in Francia, fu un fatto compiuto.

Anche le altre nazioni sentirono il benefico influsso, e si rinnovarono.

Questa — brevemente tratteggiata — la gigantesca opera drammatica d' Emilio Zola.

Piace a me di ricordarla proprio oggi, quando tutti — intenti solo a celebrar l' autore de' *Rougon-Macquart* — sembrano averne perduto sin anco la memoria!

Ottobre del 1902.

Camillo Antona-Traversi

LA CONTESA D'ARTE

TRA

TOMMASO SALVINI ed ERMETE ZACCONI

La contesa polemica, che ancora va combattendosi tra Tommaso Salvini ed Ermete Zacconi, se ha interessato ed interessa il mondo teatrale, non è riuscito ad imporsi alla attenzione di quello intellettuale. Perchè?

Questa domanda non vorrei scoprisse un abisso! Chiediamo a noi stessi una risposta conciliativa. Io credo, per esempio, che se la polemica dei due grandi artisti non è uscita dall' orbita del campo in cui essi sono signori e duci, è perchè essa ha oltrepassato il termine, fino al quale il suo stesso destino aveva consentito che giungesse. La questione era semplice: si trattava di assodare se avesse più ragione Tommaso Salvini ad invocare dalla Divina Provvidenza un malanno per togliere dal mondo delle figurazioni artistiche il Corrado della *Morte civile* di Paolo Giacometti, o Ermete Zacconi che ricorre alla stricnina per sopprimere quell' uomo-odissea, cui il drammaturgo ideatore affidò il crudele ufficio di ammazzare Alonzo, il fratello della sua prescelta nonchè involata compagna. Che ciò fosse assodato ha dato motivo uno studioso, il signor Bruno Franchi, il quale, incidentalmente, per sostenere una giusta tesi, è stato tratto a ricordare le due morti, la casuale del Salvini, e la determinata del Zacconi, approvando, in armonia del pensiero filosofico informatore del dramma, quest' ultima. Chiamati in causa, i due interpreti avrebbero potuto dare le spiegazioni preziose delle *vedute* con le quali hanno inteso di animare le rispettive loro interpretazioni, e la storia del teatro si sarebbe impossessata di due utili documenti. Nossignori, doveva accadere ed è accaduto ben altro.

Tommaso Salvini per spiegare le circostanze dalle quali fu incalzato in Roma, al tempo della potenza temporale papalina, e lo costrinsero a una riduzione del lavoro giacomettiano, e per difendere la sua opera d' interprete e di artista, rivela tutto il modo d' intendere, circa i sistemi preparatori e vivificatori, seguiti nelle figurazioni di arte drammatica, del suo, senz'alcun dubbio, bellissimo tempo.

Nella foga dell'invettiva autorevole egli però si è lasciato sfuggire delle parole e degli apprezzamenti, che certo, le prime, non potevano piacere allo Zacconi; e gli altri, agli attori moderni, in generale. Ermete Zacconi, confondendo i due significati in una sola offesa diretta a lui, brandisce... la penna e scende in campo, libero e fiero, e dice da quali teoriche si faccia guidare l'attore moderno nel compiere il suo lavorìo interpretativo, e nella vivacità dell'eloquio, non certo privo, come si è voluto vedere, di rispetto per il più grande degli attori viventi, ritorce ed estende all'arte del passato quelle irriverenze di cui, ha creduto, Salvini volesse colpire la generazione degli attori moderni.

Infatti, il Salvini, è giunto perfino a profetizzare che tutte le manifestazioni d' arte a teatro di questa nostra età non vivranno nè pure nel ricordo, oltre il cinquantesimo anno di loro vita!

La proposta arbitraria e la risposta sdegnosa, hanno provocato un seguito di botte e parate, dalle quali, o io m'inganno, nulla vi è da imparare, da chi con amore, con passione ed indipendenza, segue le evoluzioni etiche ed estetiche del nobilissimo agone drammatico.

Salvini forte, nudrito, dei suoi principii, vuole che questi trionfino, e che colui il quale sogna di avversarli, muoia della morte casuale o determinata, magari, dello stesso Corrado, pomo galeotto delle odierne discordie. Zacconi convinto, sicuro d' avere dalla sua parte il pensiero dell' ora che volge, tien testa all' Atleta, al cui fiuto, inesorabile, mette tutto l' odor di polvere, del quale oggi sanno, a torto o a ragione, inebriarsi le nostre narici.

In chi legge e ha corto l' intelletto, tenzonano nel capo il si e il no dei due combattenti, ma, santo Iddio, basta sentirsi vivi per aprire gli occhi della mente e quelli della fronte e volgerli alle cose e agli uomini di tutti i tempi, per venerare il grande e il nobile del passato e per amare il vero ampio forte e colorito del presente.

« *Quod evolvitur, non ideo proprietate mutatur...* » — lo ha detto un santo e possiamo ripeterlo anche noi profani!

Noi volevamo apprendere qualche cosa dal feroce dibattito; qualche cosa che non fosse appartenuto ai lottatori, ma allo scopo della loro lotta, all'Arte, e nulla oggettivamente di nuovo e di alto ci è stato rivelato. Ci siamo sentiti di ferir noi quando Salvini ha tentato di mordere Zacconi, e questi, senza tregua, rispondere col morso. Ci siamo sentiti di ferir noi, mentre avremmo desiderato di sollevarci dalle meschine lotte del giorno per giorno, tenute deste da tanti falsi sacerdoti, appunto rivolgendo la nostra attenzione verso la polemica di due artisti autentici, di due glorie prettamente italiane.

Quale il risultato della tenzone? Essi stessi, i duellanti, non si sono accorti d'essere d'accordo nei principii generali.

Zacconi esclama: « ... anche noi cerchiamo di conciliare la verità con l'estetica! » E Salvini, scambio di ribattere, proclama: « ... noi dobbiamo riprodurre il bello col vero, e siamo in obbligo di trascurare tutto quanto è sconcio e ributtante! »

E qui parrebbe che si dovessero sentire sul medesimo terreno e commuoversi e abbracciarsi, ma no!

Il sublime interpetre d'*Otello* tuona: « ... non si attenti, come Icaro, d'avvicinarsi ai Soli per non correre il rischio di vedersi squagliare le ali di cera ».

E lo straordinario plasmatore e animatore di Osvaldo, sempre più concitato, rintuzza: « Quali sono i Soli a cui non debbo accostarmi? » « Forse la gloria? » « Forse Tommaso Salvini? » « Forse il vero? » E qui, a questo credo nel vero, scioglie il suo inno, e chiude: « Meglio sempre cadere nel supremo tentativo della conquista del Vero, che poggiare vita e fama sulla *base* di ciò che apparve e non era verità! » E il fuoco di fila continua acre, stizzoso, demolente, senza che nulla converga a fissare un punto di torto o di ragione, in cui gli avversarii gridino nobilmente di potersi accordare. È tipico il fatto che in tutta questa ira di affermazioni e di negazioni, non sia risultata trionfante la seguente modesta verità: che, cioè, da meno di cinquant'anni a questa parte, da quando si dettavano lezioni di mitologia speciale per gli artisti, il palcoscenico italiano si è liberato da certi empirismi vieti e messo in

pieno possesso, nello studio delle interpretazioni artistiche, di nozioni positive e razionali!

Alla nostra fantasia, in vario modo, ma la viva lotta parla. E alla nostra ragione? Che cosa ne farà il teatro nostro di quel malcapitato di Corrado? Io credo che continuerà a farlo morire di veleno, forse di stricnina, senza curarsi se questa materia letale sia di vecchia o di recente scoperta, e lascerà intera a babbo Giacometti, la responsabilità di aver pensata e scritta, e anche di aver consentito che si adattasse a più usi, la sua *Morte Civile.*

Passerà il diluvio delle invettive e tornerà la pace e con la pace il Sole, per ogni cosa, per ogni persona dell' arte. In questa luce, che non teme nubi, noi rivolgiamo il nostro sguardo per mirare il Vero: il Vero che è Bellezza, il Bello che è Verità, come grida trionfalmente Keats!

Oh, santa e bella e cara Verità, animatrice delle forme d' arte caratterizzanti il colore d' ogni tempo: in te l' indagine si fa scienza, il gusto si fa arte, il sentimento si fa coscienza, il canto delle anime si fa poesia, musica! La Verità è la rivelazione dello stesso mondo creato, pel quale esistono due visioni: beato lo spirito che possiede la buona!

Gaspare di Martino

Le recite di Parigi

Non so se altri parlerà dello stesso argomento ch' io sfioro in questo stesso numero della *Rivista*. Vuol dire, se mai, che sentiremo più di una voce e se diremo in più persone le stesse cose ne verrà accresciuto il valore dal consenso inconsapevole, e se diremo cose diverse non sarà gran male che in due o in più persone siano dette cose che potevano essere dette da un solo.

Certo è che le recite di commedie italiane appositamente tradotte e recitate da una compagnia apposita a Parigi sono il fatto più importante di questa stagione. Sinora i nostri attori, con minore o maggiore larghezza facevano figurare nel loro repertorio all' estero alcune commedie nostre. Ma erano recitate in una lingua come la nostra, bellissima ma ignota alla grande maggioranza degli ascoltatori e la scelta era fatta, generalmente, più secondo il criterio del vantaggio per l' attore che per l'autore. Novelli, insomma, o la Duse, o chi si vuole, recitavano piuttosto la commedia che si adattava meglio al loro temperamento, ai loro *mezzi*, alla loro compagnia che non quella che poteva dare un' immagine più vicina della drammatica nostra. Nè ci è da rimproverarli o da stupirsi, tanto più che obbedivano non solo al loro vantaggio finanziario e artistico, ma anche alla richiesta degli spettatori che volevano giudicare piuttosto la virtuosità dell' interprete che non il valore dell' opera d' arte.

Intendiamoci subito. Non c' è da andare in sollucchero perchè re-

citano le cose nostre a Parigi; non c' è da sognare le centinaia di recite, la discussione larga sui giornali parigini, la grande richiesta: ci sono — oltre tutto — troppi interessi che contrastano alla realtà di questo desiderio campato in aria. I francesi sono molto ospitali col forestiero, non troppo larghi con la sua opera, sia un paio di bretelle o sia una commedia: e i parigini sono due volte francesi.

Ma ad ogni modo le recite gioveranno a noi e a loro e per questo noi e loro dobbiamo esser grati al Bour per la iniziativa alla quale sinceramente auguriamo la maggior fortuna.

Gioverà a loro perchè se non troveranno tutti capolavori le nostre commedie e se anche non ne troveranno alcuno, potranno a ogni modo aver notizia sicura e relativamente precisa della nostra produzione teatrale. E i critici parigini, anche i più colti, ne hanno bisogno. Quando ripenso che uno tra i più eminenti emise un giudizio secondo il quale Carlo Goldoni era un Marivaux andato a male, trovo che la ignoranza delle cose nostre è grande di là dalle Alpi. Fin qui la nostra letteratura era chiusa, per loro, in due o tre nomi; la nostra letteratura drammatica era assolutamente ignota. Conoscevano il teatro italiano contemporaneo a quello stesso modo che noi abbiamo potuto aver nozione del teatro giapponese, attraverso alle interpretazioni di Sada Yacco e di Kavakami. Così invece potranno vedere che non ostante l' invasione di tutti gli autori del mondo e l' influsso di tutte le scuole, dei francesi e dei russi, dei nordici e dei simbolisti, di Ibsen e di Maeterlink, noi che a tutti abbiamo schiuso le porte, cerchiamo di camminare con le nostre gambe, di esser liberi, originali, di esser *noi* insomma.

E chi sa che l' applauso ottenuto fuori di patria non ci giovi a casa nostra. Io non credo affatto alla malevolenza dei pubblici nostri, degli impresari, dei capocomici: credo anzi che siano contentissimi tutte le volte che possono trovare in casa le commedie destinate al successo. Ma diffidano; a torto o a ragione diffidano, e se accettano e tentano le novità nostre, conservano come fondo di repertorio le commedie straniere e troppo presto dimenticano le nostre, pubblici, capocomici e impresari. Chi sa, dicevo, che un qualche lieto successo di Parigi non faccia rinverdire i già appassiti allori di qualche commedia nostra!

Gioveranno anche le recite di Parigi per altre ragioni e specialmente per queste due: perchè Parigi è città cosmopolita e può aprire altri mercati e perchè potranno gli autori avere giudizi più spassionati e forse anche più esatti sull' opera loro. Si è detto che l' estero rappresenta il giudizio dei posteri... contemporanei, o si è detto qual-

che cosa di simile. Ebbene noi ci troveremo in questa condizione. In Italia critici e autori si conoscono tutti, sono amici o nemici: gli autori sono già classificati in categorie e difficilmente saltano di grado. All' estero la cosa è diversa: le considerazioni che sono estranee al valore della commedia non possono intorbidare il giudizio. Fuori tanto sono ignoto io che scrivo, quanto... gli altri o la maggior parte degli altri. Io sono un X, ma sono X anche i miei compagni d' arte. Dico *io*, s' intende, per modo di dire.

Io come io poi non ho da lagnarmi dell' estero. Sono stato rappresentato poco fuori d' Italia (e in Italia?) ma quelle volte assai bene e sono stato trattato con tanta cortesia da farmi pensare a stabilirmi fuori... A Madrid, per esempio, hanno trovato in una mia commedia tanti pregi quanti non ne aveva trovati mai nessuno.

Nemmeno io.

Ma da quei giorni penso un gran bene della Spagna.

Speriamo che presto possiamo tutti noi pensare un gran bene anche di Parigi.

16 ottobre.

Sabatino Lopez

FRA DUE GUANCIALI

COMMEDIA IN TRE ATTI

ATTO TERZO

SCENA OTTAVA

Clotilde e Cesare

CLOTILDE

(*guardando Cesare con aria furba, sorridendo*) — Hai da parlarmi? Sono qua tutta orecchi, perchè non ti nascondo che dalla tua unica lettera che mi hai scritto da Firenze, ho capito poco. Mi dicevi di stare tranquilla perchè tutto si sarebbe accomodato al mio ritorno. Ed eccomi qua, lo vedi, tranquillissima. Dunque?

CESARE

Io credevo che fosse un semplice sospetto quello di mia suocera, e per questo non ho dato alcun peso...

CLOTILDE

E invece?...

CESARE

Invece essa persiste nel credere che quell'appartamento sia del marchese Guido e che tu andassi là per lui! E così...

CLOTILDE

E così?

CESARE

Tu sai quanta sia la rigidezza delle idee di mia suocera... E lei non vede che una soluzione...

CLOTILDE

Già. Che il marchese Guido mi sposi. (*sorridendo*)

CESARE

Soluzione che è sotto ogni rapporto impossibile.

CLOTILDE

Meno male che la chiami impossibile. Io aggiungo, ridicola. E tu che cosa le hai risposto?

CESARE

Io? Ho tentato di dimostrarle che la cosa non è grave come appare ai suoi occhi, che può avere preso benissimo abbaglio, ma tu comprendi in che strana situazione io mi trovo. Insistere molto non posso... Se mia suocera scopre la verità, è peggio, mille volte peggio. Pensa!

CLOTILDE

(*guardandolo fissamente, ma sempre tranquilla*) — Peggio, perchè?

CESARE

Perchè? E me lo domandi? Se viene a sapere invece che i due protagonisti siamo tu ed io, sua nipote e il marito di sua figlia, succede il finimondo! Bisogna che tu rifletta che io ho moglie.

CLOTILDE

Già. Una moglie che non ha nè colpa e nè peccato... Me lo ha detto il marchese Guido.

CESARE

(*subito*) — Vedi? Egli è d'animo molto sensibile e pieno di buon senso...

CLOTILDE

Già. E tu allora fra tua moglie e me, scegli tua moglie. Naturalmente. Anche questo me lo ha detto lui, il tuo amico, che è d'animo molto sensibile e pieno di buon senso.

CESARE

Ma...

CLOTILDE

Senza tanti "ma". E tanto vero questo che tu, molto previdente, hai con bel garbo lasciato perfino supporre a tua moglie che è il marchese Guido, lui, che fa la corte a me...

CESARE

Mio Dio! Sono misure precauzionali!

CLOTILDE

Già. E appena hai visto per l' aria la minaccia di un temporale, sei corso sotto l'ombrello di tua moglie, attaccandoti a lei, mostrandoti con lei il marito più affettuoso, l' amante più caldo, e... questo me lo ha detto lei.

CESARE

Ma...

CLOTILDE

Santo cielo! Non sai dire che dei " ma „ mentre io invece arrivo subito alla conclusione. Vedi: se io fossi una donna tagliata per il dramma, che bella scena ad effetto, eh?, in cui mostrarti l'avvilimento, il dolore che provo... (*con voce triste che subito, subito domina*). No, no, non fare la faccia buia, per l'amor di Dio! Nessun rimprovero a te. Tu non sei che un grande egoista, mio caro Cesare, e non hai che una sola preoccupazione: quella che tua moglie dorma tranquillamente fra due guanciali perchè tu possa avere la tua tranquillità!

CESARE

In che altro modo avrei dovuto agire, scusa?...

CLOTILDE

Se ti dico che hai ragione. Il torto è mio, tutto mio, perchè sono stata io, io sola a commettere la grande sciocchezza! Nientemeno che ho dimenticato una piccola bagattella... La moglie! E dire che la chiamavo una quantità trascurabile! Ero nel più grande errore. Come ho cambiato opinione!

CESARE

Ma il mio amore per te è sincero e te l' ho dimostrato sempre, sempre...

CLOTILDE

E anche ammesso che il sentimento tuo per me non sia semplicemente un capriccio, ma affetto, voglio supporlo, io vengo dopo di lei, dopo tua moglie. Io nella tua vita sarei sempre una parte di fianco. Ho creduto di essere — come potrei dire? — il piatto prelibato della tua mensa e non ho pensato al modesto pane offertoti dalla moglie. Non si vive naturalmente di solo pane e chi ha buon appetito mangia un po' di tutto... Ma un bel giorno i piatti prelibati finiscono o saziano e il mangiatore torna tranquillamente al suo pane quotidiano.

È così sempre, sempre. Lo vedi? Anche adesso chi ci guadagna è lei, tua moglie, e chi ci perde sono io, io sola!

CESARE

C'è un grave rimprovero nelle tue parole, Clotilde!

CLOTILDE

(*sorridente*) — Perchè? È un ragionamento che fila dritto, dritto; il meno che ti potesse capitare da una donna che è stata la tua amante e che non vive per tua fortuna nel mondo della luna. Piuttosto un consiglio da amica. Bada che non ti capiti qualche volta una donnina priva di logica! Ed ora, mio caro Cesare, giù il sipario: la commedia è finita.

CESARE

Tutto si accomoderà per il meglio... La commedia sarà a lieto fine! (*con amabilità*).

CLOTILDE

(*lo guarda e sorride ironicamente*) — Mi ritiro, io. La parte di seconda donna non mi va. Mi piace troppo quella di prima attrice! Questa volta mi sono sbagliata: ma siccome sbagliando s'impara, così un'altra volta sceglierò meglio.

CESARE

Clotilde!

CLOTILDE

Anche questo me lo fatto comprendere il tuo amico... che è scapolo.

CESARE

Sempre l'amico! Sempre l'amico! Quasi quasi comincio a comprendere qualche cosa anch'io!...

CLOTILDE

(*ridendo*) — Oh dio! Diventi geloso? Eh, caro mio! L'amante e la moglie. Vuoi troppo. Lascia qualche cosa anche agli altri!...

. . . . . .

Alfredo Testoni

IL CONGRESSO DI NAPOLI

PER LA PROPRIETÀ LETTERARIA ED ARTISTICA

L'*Association littéraire et artistique internationale*, fondata da Victor Hugo nel 1878, persegue con infaticabile lena lo studio per la protezione internazionale del diritto di autore; i suoi Congressi annuali hanno portato un incremento notevole alla scienza del diritto in rapporto alla proprietà letteraria ed artistica. È essenzialmente merito suo se si rese possibile la unione dei principali Stati del mondo in una Convenzione internazionale, la quale permette all'artista la pratica difesa del suo sacro diritto; i voti presentati dai varii suoi Congressi ottennero spesso una sanzione nelle moderne legislazioni.

Quest'anno fu scelta Napoli a sede del Congresso, e la incantata città fece gli onori di casa con regale splendore. Non dirò di tutte le feste, dei ricevimenti, anche per non turbare la modestia dell'egregio Direttore della *Rivista*, al quale si deve in massima parte la riuscita del Congresso.

Non tornerà discaro invece ai cortesi lettori che io li intrattenga dei lavori compiuti.

*

Il primo tema all'ordine del giorno era la *revisione della Convenzione di Berna.*

Come accennai, è dal Congresso dell'*Association,* tenuto a Parigi nel 1878, che uscì la prima idea ancora embrionale, di una Unione generale dei popoli, adottante una legislazione uniforme, in materia di proprietà artistica; e l'idea si svolse e maturò nei successivi Congressi di Londra, Lisbona, Vienna, Berna.

E anche dopo la formazione dell'Unione, (Berna 9 settembre 1886) l'*Association* non ristette, e nei suoi Congressi annuali continuò gli

studi per il progressivo miglioramento della protezione internazionale della proprietà letteraria ed artistica, e pel suo maggior possibile allargamento. Quindi anche all'Atto addizionale di Parigi 4 maggio 1896 portarono gran contributo i voti emessi dall'Associazione, e gli studi da essa compiuti.

Ma se l'Atto addizionale di Parigi costituì un importante progresso, specialmente per quanto riguarda il diritto di traduzione, l' opera di miglioramento non può nè deve arrestarsi; fra non molto dovrà riunirsi una Conferenza diplomatica a Berlino, e perciò nei Congressi dell'anno scorso a Vevey e di quest' anno a Napoli, si preparò il lavoro ai Delegati ufficiali delle diverse Nazioni.

Accennerò alle principali modificazioni proposte. La prima è di sostituire la frase *opere edite* all'altra *opere pubblicate*. Questo cambiamento, che sembrerebbe più che altro di parole, eliminerebbe la interpretazione che si dà in Inghilterra e in Germania, dove la prima rappresentazione di una commedia è ritenuta come una pubblicazione. Ciò crea dei gravi inconvenienti; ad esempio suppongasi un autore tedesco il quale fa rappresentare la sua commedia in Austria, e posteriormente, in seguito al buon esito ottenuto, la pubblica in volume nel proprio paese, e crede di essere protetto dalla propria legge. Egli invece avrebbe perduto ogni diritto colla rappresentazione eseguita in un paese non unionista, quale è l'Austria, la cui adesione alla Convenzione di Berna è tutt'ora un desiderato.

Nel capoverso dell'art. 2, dove si parla del paese d'origine dell'opera, attualmente è detto che in caso di pubblicazione simultanea in diversi paesi, si ritiene come paese d'origine — e dalla cui legislazione deve essere regolato il diritto — quello in cui la legge accorda la durata di protezione più *corta*. Il Congresso propose di cambiare una sola parola, ma assai importante: all' aggettivo " corta „ si è sostituito l'altro " lunga „. È questo un voto già espresso nel Congresso di Milano del 1892, e di cui non si occupò la Conferenza di Parigi. Avviene, specialmente per le edizioni musicali, che non si indichi precisamente la data, mentre l'opera si pubblica in diversi paesi. Resta così incerto quale sia il luogo della prima pubblicazione, nè è facile che si verifichi una perfetta simultaneità; in tali casi, non si comprende perchè la Convenzione abbia voluto restringere la portata del diritto d' autore, e attribuire all' opera la nazionalità del paese che accorda una protezione più corta. Appare invece molto più razionale e logica la deliberazione del Congresso, che nel dubbio si debba accordare la protezione più lunga.

— Importanti modificazioni si dovrebbero apportare all' articolo 4

della Convenzione, per aderire ai *desiderata* espressi da molte associazioni professionali, e dimostrati anche necessari dalla pratica.

Questo articolo contiene la definizione delle opere comprese nella protezione (1); è quindi naturale che gli studiosi si affatichino intorno ad esso, giacchè ad ogni caso che si presenta nella giurisprudenza sorgono dubbi e difficoltà. Certo queste esisteranno sempre, nè è possibile una definizione, la quale possa toglier di mezzo le discussioni che le singolarità dei casi fanno sorgere; ma nei limiti del possibile, e rimanendo nell'ambito dei principî generali — i miglioramenti sono appunto resi possibili dall'esame dei singoli casi, ed additati dalla pratica giornaliera agli studiosi.

È strano che vi possa ancora essere discussione sulla ammissione delle opere coreografiche nella protezione della legge; eppure è così. Molte legislazioni non credono di comprenderle, nè esplicitamente nè implicitamente, mentre la legge italiana ne fa espressa menzione. Non fu quindi possibile ottenerne la inclusione nella Convenzione di Berna, e a Parigi neppure se ne parlò. Solo nel Protocollo di chiusura della Convenzione del 1886 si potè dichiarare che quei paesi unionisti la cui legislazione comprende implicitamente le opere coreografiche tra le opere drammatico-musicali, le ammettono al beneficio delle disposizioni della Convenzione, rimettendo la soluzione delle contestazioni all'apprezzamento dei rispettivi tribunali.

L'*Association*, per togliere le difficoltà e complicazioni create da questo stato anormale di cose, e riconoscendo come su tale punto l'Unione internazionale sia in grande arretrato scientifico, propone di comprendere nell'art. 4 le opere coreografiche. L'Italia, la madre della coreografia, avrebbe un grande interesse a ciò, e si deve quindi augurare che nella Conferenza di Berlino questa riforma abbia luogo. Crediamo però che l'interesse particolare di certi Stati le muoverà guerra: deve solo sperarsi che la Delegazione germanica rinunzi alla opposizione che anche nel 1896 a Parigi ebbe a muovere contro la proposta della Delegazione italiana.

— Consimili difficoltà impedirono finora che le opere di architettura e le opere fotografiche fossero comprese nella protezione.

---

(1) « L'expression *œuvres littéraires ou artistiques* comprend les livres, brochures ou tous autres écrits; les œuvres dramatiques *ou* dramatico-musicales, les compositions musicales avec ou sans paroles: les œuvres de dessin, de peintures, de sculpture, de gravure; les lithographies, les illustrations, les cartes géographiques; les plans, croquis et ouvrages plastiques, relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture ou aux sciences en général; enfin toute production quelconque du domaine littéraire, scientifique ou artistique, qui pourrait être publiée par n'importe quel mode d'impression ou de reproduction.

La questione relativa all'architettura non è da molto tempo che fu sollevata; ma in compenso fu propugnata in modo così costante dalle Associazioni di architetti dei vari paesi, che oramai è matura, e nella proposta attuale di revisione i voti di questa categoria di artisti furono accolti.

Nella Convenzione di Berna sono compresi " les plans, croquis et ouvrages plastiques, relatifs... à l'architecture ": ma gli architetti reclamano la protezione, non soltanto per i piani e tutto ciò che costituisce il lavoro preparatorio dell'opera d'architettura, ma anche e specialmente per l'opera architettonica come tale.

E alla Conferenza di Parigi questo desiderio fu avanzato dalla Francia e dal Belgio, ma non fu adottato per le obbiezioni mosse da diverse Delegazioni, in ispecie dalla tedesca e dalla inglese. Si fece però per l'architettura ciò che nel 1886 si era fatto per la coreografia, e si incluse un articolo nel Protocollo di chiusura, in cui le Nazioni che la proteggono dichiarano di concederne la protezione internazionale, anche senza reciprocità.

Al Congresso di Vevey si compresero quindi esplicitamente nel Progetto le " opere dell'architettura ", e il voto fu ripetuto a Napoli.

Ma l'appetito viene mangiando; in questo Congresso vi fu chi propose anche di aggiungere le *opere dell'ingegneria*. Ma si rispose che tale genere di protezione deve cercare il suo appoggio in altra legge, che non sia quella sulla proprietà letteraria ed artistica; questa protegge la forma estetica, mentre l'ingegnere fa un lavoro dell'intelligenza, ma non porta i suoi sforzi a creare una nuova forma artistica: egli non fa opera *bella*, ma opera *utile*.

— Una delle questioni più discusse fra gli scrittori fu certamente quella della fotografia, ed esorbiteremmo quindi dal nostro compito se volessimo addentrarci in essa. Ciò che si è ottenuto, lo si è ottenuto assai lentamente e con molti sforzi. Fin dal 1886 la discussione fra i Delegati fu viva e portò solo all'aggiunta di un paragrafo nel Protocollo di chiusura, concernente quei paesi che non rifiutano alle opere fotografiche il carattere di opere artistiche.

Nella Conferenza di Parigi fu accettato un miglioramento al Protocollo di chiusura, su proposta della Delegazione germanica, sottoponendo la protezione soltanto alla condizione che essa sia già accordata nel paese d'origine, senza tener conto delle contrarie disposizioni del paese in cui la protezione è domandata. Si leggeva a questo proposito nel Rapporto della Commissione: " Ainsi, dans les rapports entre les pays de l'Union, on pourra réclamer la protection telle quelle, qui sera accordée aux photographies ou aux œuvres obtenues par un procédé

analogue. Aucun pays ne sacrifie ses principes, tout en accordant le traitement national aux pays unionistes. L' essentiel est qu' une protection soit assurée; la nature même de la protection est d'une importance secondaire „.

È quindi a sperarsi che gli ultimi ostacoli siano vinti, e che nella prossima revisione non si faccia più alcuna distinzione, ma si ammettano completamente fra le opere protette le fotografie.

— Una aggiunta importante è quella riflettente le opere d'arte applicata all'industria. Là dove si dice che è protetta l'opera " qui pourrait être publiée par n'importe quel mode d'impression ou de reproduction „, si propose di aggiungere " et quelle que soit son mérite et sa destination „. La Convenzione, quale esiste attualmente, tiene conto solo dell' arte pura: le moderne applicazioni dell' arte ad oggetti industriali rendono necessario che si trovi mezzo di proteggere questa branca importante, la quale non esce dal campo dell' arte. Non senza fatica i propugnatori dell' arte decorativa ottennero l'aggiunta; e così a Vevey si potè far approvare solo l'aggiunta della destinazione, mentre a Napoli il Congresso accolse l' idea piu larga ed espresse anche il principio, che qualunque sia il merito dell'opera d'arte applicata all' industria, essa debba essere protetta.

Relatore sulla questione era il sig. Soleau, forte industriale francese, strenuo propugnatore dei diritti dell' arte applicata, il quale dopo aver costretto per via di tribunali i contraffattori di alcuni suoi lavori a pagargli forti indennizzi, ha adoperato le somme ricevute per stampare una bella opera di propaganda.

— La questione internazionale per eccellenza è quella della traduzione.

Per l' attrito delle varie opinioni, nella Convenzione di Berna si dovette accettare una breve durata — di dieci anni — pur di affermare il principio; ma fin d' allora si disse che questo costituiva solo un periodo di transizione.

La modificazione più importante contenuta nell' Atto di Parigi del 1896 è quella appunto riguardante le traduzioni, che furono assimilate completamente alle opere originali, anche per la durata. Solo si volle aggiungere una restrizione, dichiarando che però l' autore perderà il diritto di traduzione ove non ne faccia uso entro dieci anni dalla prima pubblicazione dell' originale (1).

---

(1) Art. 5: « Les auteurs ressortissant à l' un des pays de l' Union, ou leurs ayants cause, jouissent, dans les autres pays, du droit exclusif de faire ou d' autoriser la traduction de leurs oeuvres pendant la durée du droit sur l' oeuvre originale.

« Toutefois, le droit exclusif de traduction cessera d'exister lorsque l' auteur n' en

Tale restrizione fu accettata, perchè essendo contenuta nella legge inglese — il Delegato britannico, sir Henry Bergne, dichiarò che il suo governo non poteva rinunciarvi.

Ma si può presagire che l' assimilazione completa — la quale ha fatti passi giganteschi — sarà accolta nella prossima revisione, come aveva proposto la Delegazione francese nel suo Progetto a Parigi nel 1896.

— Il diritto giornalistico continua la sua marcia ascendente. Nella Convenzione di Berna si era affacciato timidamente: per l' articolo 7 si stabiliva il principio che gli articoli di giornali o di raccolte periodiche possono essere riprodotti, in originale o tradotti, a meno che gli autori od editori non l' abbiano espressamente proibito. La regola quindi era la facoltà generale di riproduzione, l' eccezione si stabiliva per la protezione. Non era poi neppur applicabile l' eccezione agli articoli di discussione politica, alle notizie e ai fatti diversi.

Questa difettosa disposizione fu oggetto di molte critiche alla Conferenza di Parigi, e parecchi delegati proposero delle modificazioni. Forse appunto perchè parecchie erano le proposte, fu difficile a Parigi di venire ad una relazione che potesse accontentare tutti; le modificazioni quindi furono solo due, e meno importanti di quanto si poteva desiderare.

Si esclusero espressamente dalla facoltà di riproduzione i romanzi d' appendice e le novelle, il che poteva del resto ritenersi anche sotto l' impero della prima Convenzione. Più interessante fu la seconda modificazione, colla quale si aggiunse l' obbligo nel riproduttore d' indicare la fonte. È questa una importante disposizione, già contenuta negli art. 26 e 40 della legge italiana: anzi l' art. 26 parla anche della indicazione del nome dell' autore, e la Conferenza di Parigi, su analoga osservazione della Delegazione italiana, riconobbe che la menzione della fonte comprende non soltanto l' indicazione del giornale o della raccolta in cui l' articolo sia apparso, ma anche quella del nome dell' autore, se l' articolo è firmato.

Nei successivi Congressi della nostra *Association* il tema fu sempre più svolto e maturato, e al lavoro concorsero pure i Congressi internazionali della stampa. Fu così che a Vevey potè approvarsi senza discussione una modificazione radicale, la quale è ad augurarsi possa venir accolta nella prossima revisione, inquantochè afferma con risoluzione la proprietà letteraria giornalistica.

---

aura pas fait usage dans un délai de dix ans à partir de la première publication de l' œuvre originale, en publiant ou en faisant publier, dans un des pays de l'Union, une traduction dans la langue pour laquelle la protection sera réclamée ».

Colla nuova proposta, qualunque lavoro letterario od artistico pubblicato in un giornale non può essere riprodotto, in originale o tradotto, da altri periodici senza il permesso dell' autore o suoi aventi causa: si estende così a tutti i lavori il principio che oggi è limitato ai romanzi e alle novelle.

Per gli articoli di discussione politica si è creduto di dover mantenere una distinzione, cioè si è lasciata libera la loro riproduzione, ma a condizione che si indichi la fonte, e cioè il nome dell' autore e il giornale, in cui avvenne la prima pubblicazione. A Napoli, forse per la prima volta, vi fu una forte corrente per togliere anche questa distinzione basata sul vieto principio di lasciare libertà alla propagazione delle idee; si voleva cioè equiparare l' articolo politico a qualsiasi altra produzione letteraria. Questa corrente non ottenne vittoria questa volta; ma intanto il buon germe è gettato e potrà fruttificare nell' avvenire.

Vi fu lotta anche per le notizie giornalistiche, la cui proprietà si vorrebbe da alcuni riserbata. Ma si osservò in contrario che le notizie non hanno in sè un valore letterario, e d' altra parte è praticamente pressochè impossibile lo stabilire chi per primo abbia ricevuto una notizia.

Il Congresso accettò di aggiungere un capoverso, per il quale la riproduzione delle notizie è vietata solo quando per essere frequente e sistematica viene a costituire una vera e propria concorrenza sleale.

— Anche all' art. 9 s' è proposta un' importante modificazione, su cui neppure vi fu discussione, in quanto esprime un desiderio già da tempo espresso nei vari Congressi dell' *Association:* si votò cioè la abolizione della menzione di riserva, attualmente necessaria per impedire l' esecuzione pubblica delle opere musicali edite, e ciò mediante la soppressione dell' ultima parte del testo attuale (1).

— A proposito dell' art. 10 della Convenzione il Congresso ebbe ad esaminare la importantissima e spinosa questione degl' istrumenti meccanici; diciamo spinosa, perchè resa tale dalla tema di alcuni Governi di danneggiare le industrie nazionali.

All' epoca della prima Convenzione, nel 1886, si conoscevano fra gli istrumenti di musica solo gli organetti e i *carillons*. Essendo essi limitati nella estensione del numero di pezzi, data la loro costruzione speciale, non fu difficile alle nazioni interessate — specialmente la

(1) « Les stipulations de l' art. 2 s'appliquent ègalement à l' exècution publique des œuvres musicales non publiées ou de celles qui ont ètè publiècs, *mais dont l' auteur a èxpréssement dèclarè sur le titre ou en tête de l'ouvrage qu' il en interdit l'èxécution publique.* » Si sopprimerebbero le parole in corsivo.

Svizzera — di ottenere che si escludessero specificatamente dalla protezione, mediante un articolo del protocollo di chiusura (1). Ma da allora l' industria degli strumenti meccanici si è perfezionata enormemente, e ne esistono alcuni veramente perfetti. Specialmente importanti dal nostro punto di vista sono quei cartoni perforati piegantisi o rotolantisi che si applicano all' automatico e la cui lunghezza si può dire illimitata: sopra di essi si può eseguire qualunque pezzo di musica, per cui possono ritenersi come un vero sistema di speciale notazione musicale, assimilabile alle ordinarie edizioni musicali.

Di questo stato di cose si preoccupò l' Amministrazione francese, incaricata — col *Bureau international* — di redigere le proposte per la Conferenza di Parigi del 1896. Fu quindi presentata ai Delegati l' aggiunta di un alinea al Protocollo di chiusura, di questo tenore: " Le bénéfice de cette disposition ne s' applique pas aux instruments qui ne peuvent reproduire des airs que par l' adjonction de bandes ou cartons perforés ou autres systèmes independants de l' instrument, se vendant à part et constituant des editions musicales d' une notation particulière ".

La proposta trovò viva opposizione, specialmente da parte delle Delegazioni germanica e svizzera, mentre era stata appoggiata dai Delegati del Belgio, dell' Italia e di Monaco. La Delegazione tedesca presentò anzi un apposito memoriale, in cui si vuol dimostrare impossibile la distinzione tra i diversi istrumenti meccanici, e si espongono delle ragioni economiche — le quali costituiscono la vera causa dell' opposizione. L' industria, si dice, non si è sviluppata nella medesima guisa in tutti i paesi; in alcuni si fabbricano a preferenza strumenti con dischi fissi, in altri con dischi o bande cangiabili. Non sarebbe giustificato d' intervenire nella concorrenza con prescrizioni di legge che favorirebbero solo alcuni! Si aggiunge che si darebbe modo all' industria di svilupparsi nei paesi non facenti parte della Unione.

L' assoluta divergenza di vedute rese impossibile di apportare una qualsiasi modificazione.

Ma ciò che non fu possibile ieri, potrà probabilmente attuarsi domani; e non sarà difficile il far comprendere come non sia lecito voler proteggere una industria, permettendole di sfruttare il lavoro altrui, e giovarsi di determinate opere dell' ingegno senza averne retribuito proporzionatamente l' autore.

(1) « Il est entendu que la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mècaniquement des airs de musique empruntès au domaine privè ne sont pas considèrèes comme constituant le fait de contrefaçon musicale. »

Infatti nella recente discussione sulla nuova legge pei diritti d'autore al Parlamento germanico, per poco non trionfavano i difensori del diritto d' autore, i quali ottennero una prima concessione: infatti la nuova legge permette la riproduzione cogli istrumenti meccanici, ma non applica tale disposizione a quei cartoni perforati " che si adattano ad istrumenti pei quali l' opera può essere riprodotta a seconda della misura, per modo da equivalere ad una esecuzione personale „ (articolo 22). Raccontava al Congresso l' ottimo amico Osterrieth, come ciò si sia ottenuto mettendo in una anticamera del Parlamento un *Æolian,* istrumento americano in cui appunto l' unione del cartone perforato coi movimenti dati dal suonatore a certi manubri conformemente ai segni indicati sul cartone stesso, portano ad esecuzioni assai perfezionate!

Deve quindi ritenersi non lontana da una applicazione pratica la aggiunta all' art. 10 della Convenzione votata al Congresso. Per essa, oltre alle riduzioni, adattamenti, trasformazioni e simili di un' opera d' arte, sono anche considerate come illecite le riproduzioni a mezzo di istrumenti meccanici.

— Tralascio di parlare di altre modificazioni di dettaglio: certo il Progetto elaborato rappresenta un lavoro poderoso e di somma utilità, dal quale riescirà molto facilitato il compito della prossima Conferenza ufficiale.

⁂

Col tema del *dominio pubblico pagante*, il Congresso è entrato nel fondamento stesso del diritto d' autore, in rapporto ad una riforma radicale da applicarsi al sistema di tutte le leggi vigenti. È una questione viva, palpitante, la cui attuazione non si presenta certo molto prossima, e che deve ancora molto essere discussa e studiata.

Il dominio pubblico pagante è il sistema, pel quale — dopo un determinato periodo di diritto esclusivo a favore dell' autore, suoi eredi ed aventi causa, — chiunque può pubblicare o rappresentare un lavoro letterario od artistico, pagando una determinata percentuale sui proventi. È insomma il sistema che embrionalmente è stabilito dalla legge italiana, nel così detto *secondo periodo* (art. 9 del Testo Unico 19 settembre 1882).

Un infaticabile e perseverante propugnatore dell' idea è l' avvocato Edoardo Mack di Parigi, il quale riferì in merito al Congresso di Torino nel 1898, dove potè ottenere l' approvazione solo di un ordine del giorno, affermante il principio generale:

" Il y a lieu, après l' expiration du droit de l' auteur et de ses héritiers ou de ses ayants cause, d' établir le domaine public payant „.

Il tema fu ancora proposto al Congresso di Parigi nel 1900, dove l' avv. Mack presentò un lungo ed interessante studio.

Quivi furono grandissime le opposizioni, ma pure il principio generale non venne respinto, e l' avv. Mack dovette accontentarsi di un ordine del giorno, col quale lodando la sua relazione, " dont l' importance et la valeur sont indiscutables, „ si decide di sottoporla alle Società di letterati ed artisti, per essere portata in discussione ad un prossimo Congresso.

E così il tema fu ripresentato a Napoli, dove la discussione, durata per due sedute, riuscì importantissima, dimostrò che il principio cammina, sia pure lentamente, e portò un notevole contributo a questo studio.

L' avv. Mack sostiene che, spirato il diritto esclusivo accordato agli eredi od altri aventi causa dall' autore dopo la sua morte, non si dovrebbe accettare il regime attuale della libera disposizione delle opere ed il diritto per tutti di riprodurle, ma semplicemente si deve ammettere il diritto definitivamente acquisito al pubblico di godere liberamente dell' opera dal punto di vista intellettuale, mentre il godimento dei suoi frutti civili deve pur sempre rimanere a coloro che restano investiti della sua proprietà dal punto di vista morale.

Egli quindi vuole che il diritto ad una percentuale appartenga in massima agli eredi dell' autore, sia legittimi o testamentari.

Il modo di percezione che a lui sembra più razionale, sarebbe quello che consiste nell' incaricare dell' incasso speciali Società o Sindacati, riconosciuti enti morali e di pubblica utilità, col mandato di fare il reparto tra gli aventi causa, senza farsi giudice delle contestazioni che potessero sorgere tra persone che pretendessero di avere un diritto: in mancanza di eredi o aventi causa, i diritti dovrebbero spettare allo Stato, od anche alle stesse Società, a favore di opere di pubblica utilità e di beneficenza.

Un grande interesse alla quistione fu dato dal fatto, che il rappresentante ufficiale di una Società sostenne, a nome di essa, il dominio pubblico pagante.

Il sig. Jules Clére della *Société des gens de lettres* di Francia, presentó pure un progetto, col quale si stabilisce il dominio pubblico pagante, ma non a favore degli eredi, come vorrebbe il Mack, ma a favore dello Stato o di istituti artistici e di beneficenza.

Pro e contro il principio si ebbero dei notevoli discorsi, e siccome le forze delle due parti quasi si bilanciavano, così la lotta oratoria divenne viva e brillante.

Fu proposto di rinviare ancora lo studio della quistione, ma i so-

stenitori si opposero, ritenendo — e non a torto — che ciò avrebbe significato un cortese *seppellimento* del problema.

Messo ai voti il principio, venne accettato nella formola generale, comune ai due proponenti Mack e Clère, rimandando lo studio della applicazione sua. Ecco l'ordine del giorno, quale fu approvato: " Le Congrés renouvelle le voeu que, après l'expiration du droit exclusif de l'auteur et de ses héritiers ou ayants cause, il soit établi un domaine public payant, et charge le Comité exécutif de l'Association littéraire et artistique internationale de constituer une Commission dans chacun des principaux pays pour étudier les moyens pratiques d'organiser ce domaine public payant ".

La questione del dominio pubblico pagante assume in Italia un interesse speciale, massime in riguardo al diritto di rappresentazione delle opere teatrali, e io non mancai di accennare nel Congresso alla agitazione, che da qualche tempo va accentuandosi, per ottenere la applicazione di analogo sistema allo scopo di permettere a chiunque la libera riproduzione sopra le scene dei lavori teatrali, mediante il pagamento di una percentuale.

Per la natura essenzialmente internazionale del Congresso e per la immaturità attuale della questione, non era sperabile di ottenere in proposito una discussione proficua ed una soluzione soddisfacente. Occorre non dimenticare come non basti accennare agli inconvenienti creati dal così detto monopolio editoriale per risolvere un problema tanto grave d'indole giuridica, cambiando il sistema adottato da tutte le legislazioni vigenti.

Se però il Congresso non potè occuparsi della questione specifica, è indubitato però che la accettazione generica del *dominio pubblico pagante* costituisce un bel passo sul cammino della soluzione del problema.

Già altra volta io ebbi ad occuparmi di questo tema (1), e ricordai che il principio del dominio pubblico pagante per la rappresentazione delle opere drammatiche e musicali fu posato nel 1865 da quell'illustre giurista che fu Antonio Scialoja nella relazione al progetto di legge sui diritti d'autore. In quella memorabile relazione vi è un germe che fu allora messo da banda, ma che non potrà non dare lieti frutti allorchè la questione sia sviscerata da tutti i punti di vista.

*

E passo al *deposito legale delle opere letterarie ed artistiche.* Su questo tema era relatore chi scrive, e presentò al Congresso una me-

(1) *Il Teatro Lirico Nazionale e la proprietà letteraria ed artistica*, in *Rivista musicale italiana*, Fratelli Bocca editori, 1901.

moria a stampa, in cui — narrati i precedenti storici e legislativi — sono esposte le ragioni per le quali devono ritenersi inutili e dannose le formalità di deposito e registrazione imposte dalla maggior parte delle legislazioni. Riportiamo solo un breve brano della relazione, per dare un concetto sommario dei motivi suffraganti la proposta:

" Le droit de l'auteur sur son œuvre littéraire et artistique est un droit naturel: c'est là désormais un axiome reconnu par tout le monde et qui représente une grande conquète de la civilisation moderne.

Si ce droit est donc sacré et prend naissance de la nature même des choses, la conséquence logique qui en dérive c'est que la simple création de l'œuvre de l'esprit doit faire surgir la faculté d'empêcher les atteintes à ce droit naturel, sans qu'il soit nécessaire de le déclarer publiquement et formellement à l'époque de la publication ou dans un autre moment quelconque.

L'œuvre est ma création: j'ai donc le droit d'en recueillir les fruits et d' empêcher que d'autres puissent en tirer avantage. . . . . .

L'expérience apprend surtout aux avocats qui s'occupent de cette matière que, en réalité, l' imposition des formalités n' aide pas aux auteurs, mais sert aux contrefacteurs; et nous croyons pouvoir affirmer avec certitude que si les formalités n'avaient pas existé, la protection du droit d' auteur se serait frayé un chemin beaucoup plus prodigieux que celui déjà parcouru, et le sentiment de la propriété littéraire et artistique aurait rempli davantage la conscience juridique des peuples.

L'exécution des formalités constitue une présomption de propriété qui en général devient inutile parce que c'est l'auteur même qui se présente pour faire valoir son droit et il n'a pas la nécessité de donner des preuves de sa paternité; au cas que parfois un doute puisse surgir et qu'il y ait une contestation, l'auteur aurait mille moyens de faire valoir son droit sacré.

Au contraire, les contrefacteurs tirent bien des avantages de l'existence des formalités imposées par la loi et il n' y a pas un procès de propriété littéraire et artistique où le contrefacteur ne songe pas à se sauver, en s'appuyant sur le manque de formalités, ou sur les irregularités de quelque dépôt.

En un mot, le contrefacteur affirme toujours que l'œuvre est tombée dans le domaine public, parce que l'auteur ou son ayant cause n'ont pas exécuté scrupuleusement les formalités imposées par la loi.

Tout cela pourrait disparaitre, si les formalités n'existaient pas et si l'auteur pouvait sans entraves assigner au justice celui qui a porté atteinte à son droit „.

Gli avversari della proposta contrapponevano la necessità di contribuire al progresso della cultura, mediante l' aumento delle opere depositate nelle biblioteche.

Si risponde a ciò che la questione esula dal campo del diritto di autore: se si vuole arricchire le biblioteche, e se si vuole anche stabilire dei depositi per ragioni di pubblica sicurezza, ciò deve essere tenuto completamente distinto dalla proprietà letteraria ed artistica.

Il Congresso approvò le idee del relatore e votò l' ordine del giorno da lui proposto: " Le Congrés emét le voeu que toutes les législations abolissent les formalités obligatoires du dépôt et de l' enregistrement pour la protection du droit d' auteur ".

⁂

Veniva poi all' ordine del giorno la riforma della legge italiana, sulla quale, come è noto, fu nominata una Commissione con Decreto Reale, su proposta del Ministro di Agricoltura, Industria e Commercio.

La Commissione ha già discussi i punti principali del progetto da sottomettersi al Ministro: non ha però ancora formulato definitivamente il testo del progetto. Non fu possibile quindi al Congresso di Napoli di fare una esauriente discussione in proposito. Ci si limitò a prendere cognizione delle interessanti notizie date — durante la discussione del Progetto di revisione della Convenzione internazionale — dall' egregio avv. cav. Augusto Ferrari, il quale fu chiamato dalla fiducia del Ministro a far parte della Commissione Reale.

Il nuovo Progetto sarà in molta parte modellato sul progetto di legge-tipo, approvato nei precedenti Congressi della *Association littéraire et artistique internationale.*

Così per la durata del diritto, si prenderà a punto di partenza non più la data della prima pubblicazione, ma la morte dell' autore: si propone che la proprietà letteraria ed artistica duri per tutta la vita dell' autore, e a favore dei suoi eredi per il periodo di cinquant' anni dopo la sua morte.

La Commissione ha accolto il principio della protezione all' opere fotografiche, ma l' ha limitato a trent' anni a partire dalla prima pubblicazione.

Per la traduzione, la Commissione non ha creduto di accogliere il concetto della completa assimilazione del diritto di traduzione al diritto sull' originale, e si è limitata a quanto è oggi stabilito dall' Atto di Parigi del 1896, vale a dire, la traduzione è parificata all' originale, ma il diritto viene a cadere e la traduzione passa in dominio pubblico

se non è edita entro dieci anni dalla prima pubblicazione dell' opera originale.

Infine, secondo il nuovo progetto, il deposito e registrazione delle opere da proteggersi sarebbe reso facoltativo, conformemente al sistema attualmente vigente in Svizzera; rimarrebbe però obbligatorio per le opere anonime e per le fotografie.

Certo questa riforma avrà degli elementi di progresso, ma porta lo svantaggio di eliminare completamente ogni idea di dominio pubblico pagante, che invece si trova nella legge attuale, pel così detto secondo periodo.

Invece sarebbe desiderabile, per le idee che ho espresse più sopra, che la Commissione Reale, prima di decidere definitivamente, pensasse che il principio del dominio pubblico pagante comincia precisamente ora a risorgere, e che ne è desideratissima in Italia l' applicazione al diritto di rappresentazione delle opere teatrali. Una seria inchiesta fatta tra gl' interessati potrebbe portare a buoni risultati.

⁂

Interessante si presentava il tema della *proprietà intellettuale dal punto di vista dell' arte teatrale*, comprendente la proprietà delle scene, dei bozzetti, dei meccanismi, delle riproduzioni fonografiche e cinematografiche delle esecuzioni artistiche, ecc.

Invece il Congresso non ne discusse a fondo, specialmente per l' assenza dell'avv. Lefeuve di Parigi, relatore principale. Il sig. Lermina, pure relatore, sostenne che tali questioni dovrebbero eliminarsi dai Congressi dell' *Association*, come quelle che sarebbero piuttosto d' indole tecnico-commerciale che giuridica. Il Congresso però giustamente ritenne che la materia, sebbene ancora non ordinata, possa dar luogo ad interessanti dibattiti, e diede incarico al Comitato esecutivo di proseguire gli studi e riferirne ad un prossimo Congresso.

Chi desideri saperne di più, può consultare la relazione da me pubblicata in questa stessa *Rivista* sul Congresso dell'arte teatrale tenutosi a Parigi nel 1900 (1).

⁂

Tralascio di parlare di altre minori discussioni che si ebbero, fra cui quelle relative al movimento legislativo nei vari paesi.

Accennerò solo per terminare ad una interessante questione, sollevata con una sua memoria a stampa all' ultim'ora dall' ottimo av-

(1) *Rivista teatrale italiana*, anno 1.°, n. 1.°

vocato Carlo Clausetti, il quale dimostrando che la semplice pena pecuniaria è insufficiente per impedire le riproduzioni illecite, vorrebbe parificare la contraffazione alla truffa.

Egli si basò specialmente sull' esperienza fatta a proposito delle infinite riproduzioni illecite di libretti a stampa, che si fanno continuamente a Napoli.

Io non credo che sia giuridica questa assimilazione, giacchè nella truffa si ha come elemento essenziale il raggiro contro l' altrui buona fede, mentre la contraffazione di un lavoro d' arte è un vero e proprio attacco alla proprietà e si avvicina di conseguenza alla figura del furto.

D' altra parte un grande inasprimento nelle pene non sarebbe conveniente; purtroppo il reato di contraffazione non è ancora completamente entrato nella coscienza giuridica del popolo, e forse il Magistrato molte volte, piuttosto che comminare una pena troppo grave preferirebbe di assolvere il colpevole per inesistenza di reato.

Certo la sola pena pecuniaria è insufficiente, e in ciò sono completamente d' accordo coll' amico Clausetti: si dovrebbe quindi lasciare al Giudice di applicare anche una pena corporale quando lo ritenga conveniente.

Milano, ottobre 1902.

Avv. **Ferruccio Foà**

TEATRO POPOLARE

Bisogna fare prima ad intendersi su la precisa significazione, che si vuole assegnare alla popolarità attribuita al teatro drammatico, in quanto si riferisca al carattere delle produzioni, o al pubblico accorrente. Nel primo caso, è fuori dubbio che appartengono al genere popolare tutti quei lavori, che traggono sulla scena popolani, contadini e povera gente; ma, nel secondo, non è altrimenti da ammettersi che pubblico formato di popolo appetisca singolarmente quel genere di lavori. Dirò, anzi, che, a cagione appunto di ciò, i lavori drammatici di genere popolare non hanno mai grande fortuna; le classi elette disdegnano quasi la rappresentazione scenica di genterella da nulla, che non le interessa, e gli stessi popolani poco si divertono, anzi: quasi si sdegnano, nel vedersi riprodotti con le loro goffaggini e i loro vizi.

Nè questo è giudizio soggettivo mio; ma lo provano i fatti: di babbo Goldoni, si danno, or qua, or là, *La locandiera*, *Pamela*, *Il burbero benefico* ecc. e quasi mai, invece, *Le baruffe chiozzotte*, uno dei più riusciti modelli di commedia popolare. Paolo Ferrari ha lasciato tra le sue buone produzioni, *Il codicillo dello zio Venanzio*, e Valentino Carrera, un vero gioiello: *La quaderna di Nanni*; eppure nè questa nè quello vennero molto soventi rappresentati ed ora, e da tempo, sono caduti affatto di repertorio. Gli stessi teatri vernacoli, già a base indispensabile di popolarità, devono, per reggersi in piedi, ricorrere a traduzioni e raffazzonature di *pochades* francesi.

È un errore, dunque, secondo me, il credere che un teatro popolare, se vogliasi che il popolo vi accorra e lo gradisca, debba constare di produzioni che abbiano lo stesso popolo a soggetto.

Per la stessa aspirazione d'ogni uomo al proprio meglio, nella stessa guisa che l'abitante nelle bassure guata sempre, con una punta acuta di desiderio, gli alti poggi fioriti ed i monti; il popolo prefe-

risce vedersi innanzi, nella evocazione, un mondo diverso affatto e superiore, che non quello, tra il quale esso vive continuamente.

Nella sua religione, fatta in gran parte di sensualità, il popolo affluisce, con una specie d' entusiasmo, alla chiesa, perchè, a differenza della sua modesta e, spesso, lurida dimora, la chiesa lo attrae, lo incatena, lo esalta, con le sue pareti e i suoi altari scintillanti di marmi, di ori, di argenti, di lampade e ceri, e adorni di quadri e statue, tra cui volteggiano accoppiati i suoni mistici dell' organo e i fumi odoranti dell' incenso.

E sono un poco le medesime sensazioni ch' esso chiede al teatro. I pasticci da arena di Giuseppe Bouchardy, a base di morti resuscitati, di muti che acquistano la favella, di ciechi che ricuperano la vista, furono e saranno sempre la sua passione. E se l' azione drammatica, piuttosto che contemporanea, sarà respinta a tempi remoti, meglio ancora. Più che alle commedie popolari già da me mentovate, esso accorrerà sollecito all'*Amleto*, all'*Otello* dello Shakespeare, alla *Lucrezia Borgia* e alla *Maria Tudor* di Vittor Hugo, a *Patria* e *Teodora* di Sardou, allo stesso *Cyrano de Bergerac* del Rostand. Gli elmi, i lucidi usberghi, i cappelli piumati, gli stivaloni a barchetta, le lunghe draghinasse, lo avvolgono sempre d'un fascino irresistibile.

I teatri *boulevardiers* di Parigi, dove, come specialmente alla *Porte-Saint-Martin*, il " grande spettacolo " è d'obbligo alla pari del *divertissement* negli spartiti lirici del *Grand Opéra*, altro appunto non sono che teatri popolari. Ma se si guarda ai repertori di tali teatri, ben di rado vi si troveranno produzioni, i personaggi delle quali siano gente del popolo.

Nè, per la esemplarità educativa, che la drammatica può esercitare, il fine è minimamente frustrato. Purchè le produzioni non abbiano intento immorale; purchè, come soventi avviene, mirino alla punizione del vizio, della colpa e al finale trionfo della virtù, l' effetto è il medesimo: i nobili tratti di generosità, di sacrificio, di coraggio scaldano parimente i cuori e, per quel tanto che possono, li inducono a sensazioni gentili e feconde di bene.

Parmenio Bettòli

Drammaturghi francesi in Francia

Poichè tutti sanno, ed è cosa ridetta e lamentata anche più volte, quale esorbitante importanza abbia nella vita del teatro italiano l' opera degli autori drammatici francesi, non è senza interesse l'osservare, almeno fuggevolmente, qual posto occupino questi stessi autori davanti allo sguardo di chi, vivendo fra mezzo al movimento letterario parigino, si sia assunto l' incarico di esaminarlo con una certa ampiezza e di render pubblico conto dei risultati del suo esame.

Noi possiamo trovare ora questo osservatore nel signor J. Ernest-Charles, che alla letteratura francese attuale ha dedicato recentemente un volume di ben 350 pagine fitte (1).

Io non oserei certo dire che questo volume appaja frutto di uno studio accurato e imparziale, nè che in alcun modo rappresenti la pubblica opinione del suo paese; tutt' altro. Il signor Ernest-Charles tratta infatti il suo argomento nel modo che segue. Apre il volume, con uno sguardo generale sul momento letterario; fa seguire una serie di trentasette capitoli che sono altrettanti ritratti letterari, e chiude con un ultimo capitolo che si intitola dalla letteratura del domani, nel quale, dopo aver accennato rapidamente ad una dozzina di altri autori, di cui non ha creduto bene occuparsi più largamente, riassume le sue idee e le sue speranze. Una serie così lunga di ritratti, presi tutti in una stessa categoria di persone che naturalmente differiscono fra loro solo per piccoli gradi, presenta ben facile il pericolo della monotonia e della confusione. Per dare a tutti il risalto utile a farli ben distinguere, l'Ernest-Charles ha notato per ciascuno i tratti che a lui parvero più personali, e questi tratti ha accentuato ed anche esagerato, tralasciando quelle altre caratteristiche che lo abbiano meno colpito, e

(1) J. Ernest-Charles, La littérature française d'aujourd' hui.—2me édition. Librairie académique Perrin & C.e, Paris, 1902

poco curandosi di trarre dall'opera dei suoi *biografati* gli elementi del proprio giudizio per presentarli al lettore. Un tal sistema è certamente buono per farci sentire quale sia l'opinione sua sugli autori esaminati; è invece mediocre assai nel fornirci argomenti per un giudizio nostro personale. E il male è questo: che a chi conosca alcun poco l'attuale letteratura francese, i giudizi dell' Ernest - Charles non appaiono per nulla imparziali, ma dettati invece bene spesso da preconcetti, simpatie e disdegni tutti suoi. Aggiungasi che tutto ciò è tirato giù da capo a fondo (per trecentocinquantaquattro pagine) con una pretesa di stile ironico, che può bensì mostrarci che l'autore ha qualche volta dello spirito, ma finisce per stancare e non è certo il miglior mezzo per far opera veramente seria e spoglia di parzialità personali.

Comunque, l'autore è senza dubbio persona colta e conosce il mondo che descrive; e dopo tutto, anche la sua è un'opinione : l' osservare quindi qual posto tenga, in un quadro così ampio, un dato gruppo di scrittori, può essere cosa, oltre che divertente, istruttiva.

Dopo aver affermato che la letteratura attuale deriva dall'influenza combinata dello Zola, del Bourget e di Gyp (nientemeno!) l'Ernest-Charles si scaglia contro il commercio della letteratura, contro le *côteries*, contro l' invasione degli scrittori stranieri, e afferma la decadenza assoluta dei generi letterari più in voga. Le sue speranze di rinascimento son riposte nella critica, che dovrebbe secondo lui rinnovarsi allargando il proprio campo, e associarsi alla storia e alla filosofia non per crear nuovi sistemi, ma per introdurre i sistemi nella vita, in modo che questa si svolga non a caso e a seconda degli istinti particolari, ma sulla traccia di principii sani e determinati. Questo ci spiega il troppo largo favore che nel suo studio della letteratura presente trovano in generale tutti i critici.

Quanto ai drammaturghi ed ai romanzieri, egli ci avverte a bella prima di diffidarne come di gente pericolosa; crede tuttavia che essi potranno servire ancora a qualche cosa diffondendo nel pubblico più largo, che non legge opere di filosofia e di critica, le idee ravvolte nel velo allettante delle immagini, finchè il progresso non ne abbia reso inutile l'ufficio e li cacci dalla letteratura.

Attendendo la cacciata, vediamo dunque qual posto occupino nel giudizio dell'Ernest-Charles gli autori drammatici.

Quindici, dei quarantanove letterati di cui si occupa il volume, sono osservati come tali, e a nove di essi è dedicato uno speciale capitolo. I chiamati son dunque parecchi; gli eletti, ahimè, sono pochi.

Si chiamano Alfred Capus, Jean Jullien, Jules Renard, Èmile Fabre.

Il Capus, salito da giornalista a scrittore, ha ottenuto con *La Veine*

il trionfo e la fama meritata. Egli ha il merito infatti di un' originalità singolare; quello di non averne alcuna, quando tutti si sforzano di farsene una ad ogni costo. Egli è rimasto invece ben parigino, spontaneo e vivace, e la sua sincerità forma il suo valore.

Jean Jullien è invece un rinnovatore, che ha rivolto tutta l' opera sua verso un ideale di teatro serio e dedicato allo studio delle questioni umane e sociali. Buon esempio di onestà letteraria, combattuto e vincitore, il suo sforzo resterà tuttavia forse vano; ma nello sforzo è il merito. E questo sforzo ci avrà dato delle opere belle come *Le Maître* e *La Mer*.

Jules Renard è un osservatore. Povero d' immaginazione, ha il raro merito di non forzarla. Conosce gli uomini e la vita, e li descrive, semplicemente. La sua osservazione è precisa sempre, e perciò forse sente spesso d' amaro, il che potrebbe anche provare che non tutto va per il meglio in questo mondo. Se non la facilità, ha l' intuito e il dono dello scrivere. Il successo di *Poil de Carotte*, che è certo una buona commedia, ha fatto torto ad opere sue migliori, come *L'Écornifleur*. Jules Renard è avviato probabilmente verso la gloria, non certo verso la popolarità; l' opera sua è troppo semplice per poter fare del chiasso.

Il Fabre appartiene ancora alla letteratura del domani, ma già segna un' ascensione.

Questi gli eletti dell' Ernest-Charles, dei quali in Italia è noto, se non erro, il solo Capus. Sarà il migliore dei quattro? Ho motivo di dubitarne.

Assai più noti ci sono invece i rejetti.

Apre la serie il grande Sardou, che l' Ernest-Charles definisce in questo modo espressivo: " M. Sardou est le plus grand dramaturge contemporain, du point de vue de la Société des auteurs dramatiques. „ A questa definizione segue un mordente schizzo sull' abilità del Sardou così nel comporre come nel far valere quei complicati meccanismi che sono le opere del suo teatro, una di quelle appassionate o sardoniche lamentele che contro il Sardou si sono oramai scagliate a centinaja, e malgrado le quali egli resta un trionfatore nel teatro francese e più ancora in quello italiano, forse perchè nell' opera sua, malgrado tanta noncuranza dell' arte, v' è qualche cosa che gli altri non sanno trovare.

Paul Hervieu si è fatto scrittore probabilmente perchè voleva far qualche cosa, e questa gli è parsa la cosa migliore; e a forza di applicazione è giunto ad assumere un certo valore. Si può tenergli conto di due romanzi: *Peints par eux-mêmes* e *L'Armature* (di que-

sto con qualche riserva), e di quattro drammi: *Les tenailles, La loi de l' homme, La course aux flambeaux, L' Énigme;* ma il mondo che egli descrive è tutto noto, nell' opera sua non è nulla di nuovo. La stessa accuratezza che egli pone nel fare lo rende pesante. Dumas figlio senza spirito e senza eloquenza, se pure non senza sobrietà, si è ben meritato una medaglia del lavoro. Il suo stile è scorretto; ma il male non è tanto in questa scorrettezza quanto nello sforzo ch'egli mostra di fare per essere corretto, senza riuscirvi.

Potrà darci forse, qualche giorno, un capolavoro, benchè di tinta un po' antiquata; non l'ha certamente dato finora.

Henri Lavedan è in decadenza continua dal *Prince d'Aurec* in poi. Nell'opera sua, divertente ma senza forza, si è rigirato in mezzo al più superficiale dei mondi senza nulla approfondire. Le ultime sue opere teatrali non sono più che sfruttamenti industriali di suoi libri già noti. Ha accennato a rialzarsi con *Le marquis de Priola;* ma resta a vedere se la promessa sarà mantenuta.

Edmond Rostand è un trionfatore. Privo d'idee, ma abile a coprire le piccole volgarità della vita con un velo di poesia, ha restaurato la commedia romanzesca, rinnovando ed esagerando la fortuna arrecata al de Bornier dalla *Fille de Roland.* La reazione alla brumosa letteratura imperante ha valso al suo *Cyrano de Bergerac* il successo più repentino e più fragoroso, tanto che l' onda se n' è sparsa pel mondo intero. I compatrioti, grati a chi aveva fatto risuonare gli echi internazionali di un nome francese, lo acclamarono grande, e la folla ne fece il suo poeta. Ma il *Cyrano* vale solo come eccezione, e il posto occupato dal Rostand è inconservabile; egli non lo ritiene probabilmente più se non perchè non s'è trovato ancora un altro da mettervi in suo luogo. Già *L' Aiglon* è un errore che potrebbe aggravarsi ancora.

Octave Mirbeau ha scritto drammi che suonano rivolta contro le leggi morali e i costumi drammatici; e appena occorre accennare alla truculenta ingenuità dei *Mauvais Bergers.*

Georges Courteline è un autor gaio ad ogni costo e fino alla buffoneria. Privo affatto di originalità, vede ciò che tutti sanno vedere e lo deforma per suscitare un'ilarità senza senso.

Tali sono i *biografati*; ma nell'appendice troviamo ancora dei nomi sonanti.

Eugène Brieux vi è dipinto come rappresentante di una ditta commerciale che smaltisce i fondi di magazzino dello Scribe, del Dumas figlio e del Sardou, a dispetto dell'Hervieu che lavora, alquanto più aristocraticamente, per la stessa clientela. Senza stile, nutrita di psi-

cologia volgare e di morale borghese media, l'opera del Brieux ha ottenuto il successo a furia di volgarità e di cattivo gusto.

Maurice Donnay ebbe la disgrazia di vedere accolto il suo *Amants* come un capolavoro, ed essendosi a torto persuaso che veramente sia tale, si ostina eternamente e monotonamente a rifarlo. Talento laborioso tanto da parer facile, ma spoglio di vigore, di novità, di precisione, di sincerità, ha tuttavia della grazia, e per questa egli lascia desiderare ancora che possa un giorno far qualche cosa. Ha mostrato però il suo cattivo gusto mettendosi in collaborazione col Descaves.

François de Curel è un pensatore, e non è gajo, nè chiaro, nè profondo. Certamente non è neanche frivolo, quantunque abbia del retore. Avendo molto notato, letto e veduto, ha confuso insieme moltissime cose, elevando pretese a riformare e criticare senza saperne il modo o la ragione. È divenuto così gran fornitore di argomenti a tutti i Brieux vicini, e arriverà forse per questo, malgrado gli insuccessi, alla gloria.

Abel Hermant ha soverchia facilità di lavoro e lavora troppo. Scrive un dramma pensando una novella, e un romanzo meditando una critica, e gli capita così di impasticciare assieme tutti i generi letterari, con deplorevoli risultati.

Pierre Veber che aveva nelle sue prime opere il fascino della grazia naturale, viene miseramente sciupandola nel teatro commerciale e nell'industria del *vaudeville*.

E con lui è finito il compito proposto. Il lettore potrà ricordare ancora, se crede, qualche nome che gli parrà strano di veder obliato, in bene od in male, pur lasciando da parte l'infinita serie dei *pochadistes* che han trovato in Italia tanta fortuna.

Ho chiaramente affermato di essere ben lontano dal condividere, per conto mio, i giudizi dell'Ernest-Charles, che appajono spesso piuttosto dei pregiudizi; aggiungerò che lo trovo, molte volte, severo, e qualche volta, ingiusto.

Ma questa larga rassegna di autori, che viene a classificarli sotto l'influenza di un solo concetto, mi sembra istruttiva per più d'un aspetto.

E vorrei sopratutto notare, io che pur sono caldo fautore del cosmopolitismo in arte fin ch'esso non nuoccia agli spontanei caratteri nazionali, e sincero amatore della fervente letteratura della Francia moderna, con quanto poco entusiasmo possano venir trattati nella loro patria stessa questi drammaturghi francesi, a cui noi italiani, facili spregiatori e allegri seppellitori del nostro teatro nazionale, tributiamo con tanta foga tesori di denaro e di fama.

Pinerolo.

Guido Badino

ARTHUR SCHNITZLER

Lo conobbi di persona, or saran circa quindici anni. Figlio del celebre e compianto laringologo prof. Giovanni Schnitzler dell' Università di Vienna, Arturo, un bellissimo giovane robusto, tarchiato, con una zazzera di capelli castagni, una gran barba arruffata e due occhi vivi, intelligenti, dall'espressione dolcissima, studiava medicina allora. Ma frequentava gli ospedali e la clinica più come osservatore psicologico che non patologico. Aveva già incominciato a scrivere, per suo diletto, bozzetti e novelle, trascurando un tantino lo studio. Gli amici lo consigliavano a pubblicare quei lavoretti graziosissimi nella loro semplicità; ma egli scoteva la bella testa e non ne faceva nulla.

Fu soltanto dopo conseguita la laurea che, cedendo alle istanze del suo più caro amico, Rudolph Lothar (l' autore fortunato di *Arlecchino Re*) diede alle stampe la raccolta di novelle dialogate, intitolata : *Anatol*.

Da quel giorno formò parte del gruppo letterario detto : *Jungwien* (la giovane Vienna) gruppo cui appartengono Hugo de Hofmannsthal, Hermann Bahr, Peter Altenberg ed altri.

Lo Schnitzler però non somiglia a nessuno dei suoi confratelli in arte ; non ha la preziosità d' annunziana del Hofmannsthal che tutto sacrifica sull' altare della forma ; non la eccentricità studiata e voluta dell' Altenberg, *poseur* d' istinto e decadente per progetto ; non la ricercatezza del Lothar, non lo stile incisivo del Bahr.

Egli scrive così come gli detta il cuore; non adopera mai la lima (se non quando si tratta di versi, e i suoi versi sono lavoro stupendo di cesellatura) onde la forma dei suoi scritti in prosa è talvolta perfino trascurata nella dimessa semplicità.

Ma quella semplicità e quella trascuratezza danno ai suoi lavori un così fresco e gradito sapore di spontaneità che incatena il lettore non pedante, e al pedante fa esclamare : Che abbia proprio ragione lui !

Non imprenderò ora ad analizzare l' intera opera dello Schnitzler, dall' acclamata commedia *Liebelei*, ove comparisce per la prima volta il tipo della : *süsse Mädel* (la dolce ragazza) tipo della fanciulla del sobborgo che non è una crestaina nè una *cocotte* ma sta fra le due ed è, dirò così, una specialità viennese che lo Schnitzler seppe illustrare come nessun altro, al dramma *Märchen* (Fiabe) aggirantisi entrambi intorno alla fatale ricerca del

passato (cavalluccio a cui s' inforca costantemente la fantasia del simpatico autore); dal *Freiwild* comedia a base di ufficialetti e di *divettes*, di spirito prettamente tedesco, al drama *Vermächtniss*, il quale si distacca un pò dalla solita maniera, poichè tratta d' un conflitto fra idee sociali e morali. Non descriverò le angoscie del morituro nello *Sterben*, nè solleverò *Il velo di Beatrice* e non mi spingerò fino a rivivere in uno studio effimero le *Ore di Vita*, degne di studio serio e pensato. Non accennerò ad altre opere come *Paracelso*, *La moglie del saggio* ecc., poichè desidero soffermarmi un istante su *Anatol* ora che due persone dall' intuito finissimo lo han creduto degno di essere conosciuto dal pnbblico italiano.

A quanto sento, Angiolo Lanza, lo scrittore arguto, coadiuvato dalla signorina Mariani, traduttrice esperta e coscienziosa, conoscitrice perfetta della lingua tedesca, e dello spirito a cui questa s' informa, si sono proposti con vero intendimento d' arte di presentare in veste italiana il protagonista del primo, e secondo me, uno fra i migliori lavori dello Schnitzler ai nostri connazionali.

Già nel penultimo numero di *Vita Nova*, il bel periodico diretto dal Lanza, è comparso tradotto quel delicato gingillo che dalle *Strenne di Natale* si intitola: fine studio di un' anima sotto all' apparenza d' uno scoppiettante dialogo mondano, tutto vivace umorismo e desolante rimpianto, condito a volte d' amarezza infinita e di scetticismo acuto.

È sempre scettico, lo Schnitzler, quando studia le donne; e le studia di sovente. Egli ama le donne, ma il suo amore è cieco; ond' è che il più delle volte si mostra verso esse spietato, crudele.

Inoltre, l' acre voluttà ch' ei prova ad evocare i ricordi del passato lo trae ad occuparsi, a preoccuparsi dell'avvenire. Ma, davanti alle misteriose porte, su cui ricade la impenetrabile tenda di seta rosea, seminata di piccole luci, simili a fuochi fatui, egli si ferma dubbioso. Aver il coraggio di sollevare quella tenda, di abbattere quelle porte per spaziare poi liberamente con lo sguardo nel dominio del futuro, sarebbe forse un bene. Forse, dice lo Schnitzler, come forse sarebbe un bene conoscere il *Vero;* pure chi sa quali orrende cose s' affaccerebbero alla nostra vista!

L' illusione soltanto è l' amica pietosa che ci conforta, che ci permette di attraversare le prove più dure.

A questo pensiero s' ispira quasi sempre *Anatol*, il protagonista degli scintillanti bozzetti, sui quali passa l' alito del disinganno e del rimpianto che li rende siffattamente tristi nella loro apparente spensieratezza da giustificare la parole dell' amico Max: " Nelle ore più sane e più radiose della nostra vita, l' atmosfera che ci avvolge è come avvelenata da un lezzo di morte ".

Vorrei analizzare uno ad uno questi deliziosi bozzetti, che, rappresentati in Germania, suscitarono addirittura entusiasmo. Corrono ora trionfalmente pure in Francia due di essi: *Interrogazione al Destino* e *Cena di congedo.*

Perchè non si dovrebbe trovare anche fra noi un avveduto capocomico, come si son trovati due artisti veri che fra tante cianfrusaglie straniere han scelto con gusto squisito le piccole gemme ignorate finora in Italia?

Emma Luzzatto Conti

EPISODIO

BOZZETTO DRAMMATICO IN UN ATTO

PERSONAGGI

Anatolio, Massimo, Bianca

Camera di Massimo, tutta in scuro; tappezzerie rosso-cupo, portiere del medesimo colore. Nel fondo, in mezzo, una porta. Una seconda porta a sinistra dello spettatore. Nel mezzo della stanza una grande scrivania e sopravi una lampada con paralume, e libri e manoscritti. A destra, sul davanti, un' alta finestra. Nell' angolo destro un camino col fuoco acceso. Davanti al camino due basse poltrone. Un parafuoco rosso cupo è messo negligentemente vicino al camino.

MASSIMO

(*Seduto davanti alla scrivania legge una lettera fumando un sigaro*).

" Mio caro Massimo! Sono di nuovo qua. La nostra compagnia rimane qui tre mesi, come avrete letto nel giornale. La prima sera appartiene all' amicizia. Questa sera sarò da voi. — Bibì... „. Bibì?... dunque Bianca... Va bene, l' aspetterò. (*Si bussa*) Che sia già lei...? Avanti!

ANATOLIO

(*entra pensieroso, portando un grosso pacco sotto il braccio*) Buona sera!

MASSIMO

Ah!... Che cosa porti?

ANATOLIO

Cerco un ricovero pel mio passato.

MASSIMO

Vale a dire?...

ANATOLIO

(*gli tende il pacco*)

MASSIMO

Ebbene?

ANATOLIO

Ti porto il mio passato, tutta la mia gioventù: tienlo presso di te.

MASSIMO

Volontieri. Ma ti spiegherai meglio?

ANATOLIO

Posso sedere?

MASSIMO

Certamente!... Ma perchè sei così solenne?

ANATOLIO

(*si è seduto*) Posso accendere un sigaro?

MASSIMO

Ecco! Prendi, questi sono freschi di quest'anno.

ANATOLIO

(*accende uno dei sigari offerti*) Ah!... eccellente!

MASSIMO

(*accennando al pacchetto, che Anatolio ha deposto su la scrivania*) Dunque...?

ANATOLIO

Per questa vita di gioventù non c'è più posto in casa mia! Abbandono la città.

MASSIMO

Ah!

ANATOLIO

Comincia una nuova vita, per un tempo indeterminato. Perciò debbo essere libero e solo, e per questo mi separo dal passato.

MASSIMO

Hai dunque una nuova amante?

ANATOLIO

No — soltanto, pel momento, non ho più l'antica... (*interrompendosi d'improvviso ed accennando il pacchetto*) Presso te, caro amico, posso lasciar riposare tutte queste bagattelle.

MASSIMO

Bagattelle, dici! — E perchè non le bruci?

ANATOLIO

Non posso!

MASSIMO

È una fanciullaggine.

ANATOLIO

Oh! no: è la mia maniera d'esser fedele. Di tutte quelle che ho amato, non posso dimenticare nessuna. Ogni volta che io frugo fra questi fogli, questi fiori e questi riccioli — devi permettermi di venire qualche volta da te, solo per frugare — mi ritrovo nuovamente con loro; esse rivivono per me ed io di nuovo le adoro.

MASSIMO

Tu vuoi dunque dare in casa mia un convegno alle tue antiche amanti...?

ANATOLIO

(*ascoltandolo appena*) Alle volte mi viene una strana idea... Se vi fosse una parola che avesse il potere di farle tutte ricomparire! Se potessi, per magìa, trarle fuori dal nulla!

MASSIMO

Questo nulla sarebbe alquanto multiforme.

ANATOLIO

Sì, sì... Pensa un po', io pronunzierei quella parola...

MASSIMO

Forse ne troveresti una efficace... per esempio: " *Mio unico amore!* "

ANATOLIO

Chiamo dunque: " *Mio unico amore...!* " Ed esse allora vengono; una da qualche piccola casetta del sobborgo, un'altra dal sontuoso salone di suo marito... una dal guardaroba del teatro...

MASSIMO

Parecchie!

ANATOLIO

Parecchie... sia!... Una da un magazzino di mode.

MASSIMO

Una dalle braccia di un nuovo amante.

ANATOLIO

Una dalla tomba... Una di qua... una di là — ed eccole tutte riunite...

MASSIMO

È meglio che tu non pronunci la parola. La riunione potrebbe diventare spiacevole. Poichè tutte hanno forse cessato di amarti — ma nessuna di essere gelosa.

ANATOLIO

Molto giudizioso... Riposate dunque in pace.

MASSIMO

Ma ora si tratta di trovare un posto a questi graziosi pacchettini.

ANATOLIO

Dovrai dividerli. (*Apre il pacco: ne escono dei graziosi pacchettini legati con nastri*).

MASSIMO

Ah!

ANATOLIO

Sono tutti bene ordinati!

MASSIMO

Secondo nomi?

ANATOLIO

Oh! no. Ogni pacchetto ha un' iscrizione: un verso, una parola, un' osservazione, che mi richiamano alla memoria tutta l' avventura. Non c' è il nome di nessuna, poichè, infine, ciascuna poteva chiamarsi Anna o Maria.

MASSIMO

Lascia vedere.

ANATOLIO

Vi riconoscerò tutti? Alcuni giacciono là da anni, senza che io li abbia più riguardati.

MASSIMO

(*prendendo in mano un pacchetto e leggendo l' iscrizione*)

Lascia ch' io stringa il tuo corpo gentile,
Bella Matilde viva e maliosa;
Sul tuo collo si posa, ecco, il mio bacio,
O dolce donna mia meravigliosa!

Intanto... questo è un nome: Matilde!

ANATOLIO

Sì, Matilde. — Però si chiamava diversamente. In tutti i casi, le ho baciato il collo.

MASSIMO

Chi era?

ANATOLIO

Non domandarlo. È stata fra le mie braccia: basta.

MASSIMO

E metti via Matilde! — Poi viene un pacchettino molto sottile.

ANATOLIO

Sì, non c' è dentro che un ricciolo.

MASSIMO

Proprio nessuna lettera?

ANATOLIO

Oh!... da quella! Le sarebbe costato la più colossale fatica. E poi, dove andremmo a finire se tutte le donne ci scrivessero delle lettere? Via anche questo!

MASSIMO

(*come sopra*) " In una cosa tutte le donne sono eguali: diventano impertinenti quando sono scoperte in bugía ".

ANATOLIO

Si, è vero!

MASSIMO

Chi era questa? Che pacchetto pesante!

ANATOLIO

Otto lunghe pagine di bugìe! Via!

MASSIMO

Ed era anche impertinente?

ANATOLIO

Quando la coglievo in fallo. — Via!

MASSIMO

Via l' impertinente bugiarda!

ANATOLIO

Ma non offenderla. Ella ha riposato nelle mie braccia: è sacra.

MASSIMO

Questo almeno è un buon motivo. Avanti dunque. (*Come sopra*).

Per far di triste il pensier mio giocondo,
Lo volgo a tuo marito, o bimba mia;
O mio tesoro, ed ecco rido e rido,
Di tanto amene cose è lieto il mondo!

ANATOLIO

(*sorridendo*) Ah! si, quella...

MASSIMO

Ah!... che c' è dunque qui dentro?

ANATOLIO

Una fotografia. Lei, collo sposo.

MASSIMO

Lo conoscevi?

ANATOLIO

Naturalmente, altrimenti non avrei potuto ridere. Era un imbecille.

MASSIMO

(*serio*) Egli ha riposato nelle sue braccia: è sacro.

ANATOLIO

Basta.

MASSIMO

Via l'allegra e dolce bambina col ridicolo sposo. (*Prendendo un altro pacchetto*) Che è questo? Solo una parola?

ANATOLIO

Che parola?

MASSIMO

" Schiaffo ".

ANATOLIO

Oh! adesso mi ricordo.

MASSIMO

Fu certo la chiusa.

ANATOLIO

Oh! no, il principio.

MASSIMO

Ah, davvero? — E qui... " È più facile il cambiare la direzione di una fiamma, che l'accenderla ". — Che vuol dir ciò?

ANATOLIO

Ebbene, io ho cambiato la direzione della fiamma: un altro l'ha accesa.

MASSIMO

Via la fiamma!... — " Ella ha sempre seco il ferro da ricci ". (*Guarda Anatolio con aria interrogativa*)

ANATOLIO

Davvero: aveva sempre seco il ferro da ricci... per ogni evenienza. Ma era molto carina. Di lei non ho che un pezzetto di velo.

MASSIMO

Sì, lo si sente... (*continua a leggere*) " Come ti ho perduta? "

ANATOLIO

Nemmeno io lo so. Ella scomparve... scomparve d'improvviso dalla mia vita. Ti assicuro che ciò accade talvolta. È come quando uno dimentica

un ombrello in qualche luogo, e se ne rammenta solo qualche giorno dopo.. Non si sa più allora nè quando nè dove.

MASSIMO

Addio, perduta! (*come sopra*). " Eri una dolce e cara creatura „.

ANATOLIO

(*pensieroso, continua*) " Fanciulla dalle dita sforacchiate „.

MASSIMO

Era Cora — non è vero?

ANATOLIO

Sì — tu pure l'hai conosciuta.

MASSIMO

Sai che cosa sia avvenuto di lei?

ANATOLIO

L'ho incontrata di nuovo più tardi... moglie di un capo-falegname.

MASSIMO

Davvero?

ANATOLIO

Sì, così finiscono queste ragazze dalle dita sforacchiate. In città sono amate e nel sobborgo, sposate... Era un tesoro!

MASSIMO

Buon viaggio! — E questo che cos'è?

" Episodio „ — ma non c'è nulla, dentro?... Della polvere!

ANATOLIO

(*prendendo in mano la busta*) Della polvere?... Una volta era un fiore.

MASSIMO

Che vuol dire: Episodio?

ANATOLIO

Ah! nulla: un pensiero così a caso. Non fu che un episodio, un romanzo di due ore... nulla!... Sì, polvere!... — Che di tanta dolcezza non rimanga null'altro, è proprio triste — non è vero?

MASSIMO

Sì, è triste davvero... Ma perchè proprio qui quella parola? Non avresti potuto scriverla dappertutto?

ANATOLIO

Sì: ma non mi venne mai in mente come allora. Molte volte, allorchè

ero insieme con questa o con quella, specialmente per l'addietro, quando avevo un sì alto concetto di me, mi veniva su le labbra: Oh! povera bimba... povera bimba!

MASSIMO

Come mai?

ANATOLIO

Sì, mi consideravo come uno spirito superiore. Quelle fanciulle e quelle donne — io le calpestavo sotto il passo ferreo col quale erravo pel mondo. È legge di natura, pensavo — debbo passare su di voi.

MASSIMO

Eri il turbine che travolge i fiori... non è vero?

ANATOLIO

Sì! E così passavo. Per questo appunto pensavo: Oh, povera bimba! Oggi so che non appartengo ai grandi, e, che è più triste, mi ci sono rassegnato. Ma allora...

MASSIMO

Ebbene, e l'episodio?

ANATOLIO

Sì, fu appunto così... Una creatura che ho trovato sul mio cammino...

MASSIMO

E ho calpestato.

ANATOLIO

Senti, quando ci ripenso mi pare di averla davvero calpestata.

MASSIMO

Ah!

ANATOLIO

Sì, ascolta soltanto. È veramente la più bella avventura, che mi sia mai capitata... Non posso proprio raccontartela...

MASSIMO

Proprio?

ANATOLIO

...perchè la storia è una delle più comuni... È... nulla. Tu non potresti comprenderne il bello. Tutto il segreto della cosa è che io l'ho provata.

MASSIMO

Dunque?

ANATOLIO

Ecco, io siedo davanti al piano... nella cameretta che allora abitavo... Di sera... La conosco da due ore... La mia lampada verde-rossa arde. — Rammento la lampada verde-rossa: essa pure appartiene all'avventura.

MASSIMO

Ebbene?

ANATOLIO

Ebbene! Io al piano. Lei... ai miei piedi, in modo che non posso prendere il pedale. Il suo capo riposa sulle mie ginocchia, e nella sua chioma scompigliata brillano i riflessi rossi e verdi della lampada... Io improvviso sul piano, ma colla sola mano sinistra. Ella tiene la mia destra premuta sulle sue labbra...

MASSIMO

Ebbene?

ANATOLIO

Sempre, col tuo " Ebbene? „ pieno di aspettazione!... La conosco dunque da due ore; so anche che dopo quella sera non la rivedrò forse mai più — lei stessa me lo ha detto — ed inoltre sento che in quel momento sarò amato follemente. Provo come uno stordimento — tutta l'aria è impregnata e fragrante di quell'amore. . Mi comprendi? (*Massimo accenna di sì*) E di nuovo mi ritorna quello stolto e divino pensiero: Oh!... povera, povera bimba! La tenuità episodica del fatto mi fu così chiaramente nota. Mentre sentivo su la mano il caldo alito della sua bocca, tutta l'avventura era già per me come un ricordo. Proprio come fosse già passata. Anche lei era una di quelle che io dovevo calpestare. La parola stessa mi venne in mente, l'arida parola: *Episodio*! — Eppure, io ero qualche cosa di eterno. — Sapevo anche che la " povera bimba „ non avrebbe mai potuto dimenticare quell'ora — già vicino a lei lo sapevo. Noi pensiamo sovente: " Domattina sarò dimenticato „. Ma quello era un caso diverso. Per quella che giaceva là, ai miei piedi, io ero il mondo intiero; sentivo di quale amore divino e imperituro ella mi avvolgeva in quel momento. Lo si sente; ne sono sicuro. Certo che in quell'istante ella non poteva pensare che a me solo. Ma ella rappresentava già per me il passato, l'effimero episodio.

MASSIMO

Ma chi era, infine?

ANATOLIO

Chi era? Ma tu l'hai conosciuta!... L'abbiamo incontrata una sera in una compagnia allegra. Tu la conoscevi, anzi, prima d'allora, come mi dicesti.

MASSIMO

Ma chi era dunque? — Ne ho conosciute tante, prima d'allora! Tu la dipingi al lume della tua lampada come una figura di fata.

ANATOLIO

Sì... ma nella vita non era così. Sai chi era?... Adesso levo del tutto l'aureola.

MASSIMO

Dunque... era?...

ANATOLIO

(*ridendo*) Era... del...

MASSIMO

Del teatro?...

ANATOLIO

No... del circo...

MASSIMO

È possibile?

ANATOLIO

Sì... era Bianca. Non ti ho raccontato fino ad oggi che l'incontrai di nuovo, dopo quella sera in cui non mi curai affatto di lei.

MASSIMO

E credi proprio che Bibì ti abbia amato?

ANATOLIO

Sì, proprio lei! Otto o dieci giorni dopo quella festa, c'incontrammo in istrada... Il mattino seguente ella doveva partire per la Russia con tutta la compagnia.

MASSIMO

Arrivavi dunque a tempo.

ANATOLIO

Lo sapevo già: ora per te tutta l'avventura è sciupata. Tu non hai ancora compreso il vero segreto dell'amore.

MASSIMO

Dove trovi tu il segreto della donna?

ANATOLIO

Nella disposizione del momento.

MASSIMO

Ah!... ti abbisogna la semi-oscurità, la lampada verde e rossa... il pianoforte.

ANATOLIO

Sì, è proprio così. E questo mi rende la vita così multiforme e variata, che una tinta per me cambia tutto il mondo. Che sarebbe stata per te, per mille altri, quella ragazza dai capelli sfavillanti? che sarebbe stata per voi quella lampada sulla quale tu scherzi? Un'amazzone di circo, e un vetro rosso e verde con un lume dietro! In tal modo l'incanto è certamente svanito: in tal modo si può ben vivere, ma non si proverà mai

nulla. Voi v' immergete in una qualunque avventura brutale, cogli occhi aperti, ma col sentimento chiuso, ed è per voi una cosa sbiadita. Dall'anima mia però brillano su di essa mille luci e colori ed io posso sentire dove voi soltanto... godete.

MASSIMO

È una vera magía la tua *disposizione del momento*! Tutte quelle che ami vi si immergono e ti portano un raro profumo di avventure e di bizzarrie con le quali t' inebbrî.

ANATOLIO

Prendila come vuoi.

MASSIMO

Per ciò che riguarda la tua cavallerizza, ti sarà difficile il provarmi che sotto la lampada verde e rossa ella sentisse come di te.

ANATOLIO

Ma io dovevo sentire ciò che ella provava fra le mie braccia!

MASSIMO

Ebbene, io pure ho conosciuto la tua Bianca, e meglio di te.

ANATOLIO

Meglio?

MASSIMO

Meglio; perchè non ci siamo amati. Per me ella non è una figura di sogno; per me è una delle mille cadute, alle quali la fantasía di un sogno rifà una verginità. Per me ella non è nulla di meglio che cento altre che saltano il cerchio, o danzano l' ultima quadriglia in gonnellino corto.

ANATOLIO

Già... già...

MASSIMO

E non era nient' altro. Non io ho cercato che cosa fosse in lei; tu, piuttosto, hai veduto quello che in lei non era. Dalla bella ed esuberante vita dell' anima tua, non hai sentito nel suo frivolo cuore che la tua fantastica giovinezza ed il tuo ardore, e ciò che brillava dinanzi a te era luce della tua luce.

ANATOLIO

No. Talvolta mi è accaduto anche questo. Ma, allora, no. Non voglio certo farla migliore di quello che fosse. Io non fui nè il primo, nè l' ultimo... fui...

MASSIMO

Ebbene, che fosti?... Uno dei tanti. Ella fu la stessa fra le tue braccia come fra quelle degli altri: la donna nel suo momento migliore.

ANATOLIO

Perchè te l'ho raccontato? Non mi hai capito.

MASSIMO

Oh! no. Tu mi hai frainteso. Volevo dire soltanto che tu puoi aver provato il più dolce fascino, mentre per lei era sempre la stessa cosa. Aveva anche per lei mille tinte il mondo?

ANATOLIO

L'hai conosciuta bene?

MASSIMO

Sì; ci siamo incontrati sovente nella società allegra dove tu un giorno la conoscesti.

ANATOLIO

E questo è tutto?

MASSIMO

Tutto. Ma eravamo buoni amici. Ella aveva dello spirito e chiacchieravamo volentieri insieme.

ANATOLIO

E nient'altro?

MASSIMO

Nient'altro...

ANATOLIO

...Eppure... mi ha amato.

MASSIMO

Non vogliamo continuare a leggere?... (*prende in mano un pacchettino*
" Sapessi almeno che significa il tuo sorriso, o tu dagli occhi verdi... "

ANATOLIO

...Sai, del resto, che tutta la compagnia è qui di nuovo?

MASSIMO

Certo. Anche lei.

ANATOLIO

Certamente.

MASSIMO

Certissimamente. E questa sera stessa la rivedrò.

ANATOLIO

Come? Tu?... Sai dove abita?

MASSIMO

No. Mi ha scritto che verrà qui,

ANATOLIO

(*levandosi in piedi*) Come?... E me lo dici ora?

MASSIMO

Che te ne importa? Non vuoi tu forse essere... “ *solo e libero* „?

ANATOLIO

Ah!

MASSIMO

E poi, non c'è nulla di più triste che un fascino riscaldato.

ANATOLIO

Cioè?...

MASSIMO

Voglio dire che devi ben guardarti dal rivederla.

ANATOLIO

Perchè potrebbe diventarmi di nuovo pericolosa?

MASSIMO

No... Perchè il sogno fu già così bello. Va a casa col tuo dolce ricordo. Non bisogna tentare di vivere due volte.

ANATOLIO

Tu non puoi pensare sul serio che io debba evitare un incontro che mi è così facile.

MASSIMO

Ella è più prudente di te; non ti ha scritto nulla... Forse anche solo perchè ti ha dimenticato...

ANATOLIO

È assurdo!

MASSIMO

Lo credi impossibile?

ANATOLIO

Mi fai ridere.

MASSIMO

Non in tutte il ricordo beve l'elisir di vita dalla *disposizione del momento*, che al tuo ricordo presta invece un'eterna freschezza.

ANATOLIO

Oh!...

MASSIMO

Ebbene?

ANATOLIO

Quella è una delle ore immortali.

MASSIMO

Sento dei passi nell' anticamera.

ANATOLIO

Eccola finalmente!

MASSIMO

Va, esci dalla mia camera da letto.

ANATOLIO

Se fossi matto!

MASSIMO

Va!... Perchè vuoi dunque distruggere il fascino?

ANATOLIO

Rimango. (*Si bussa*)

MASSIMO

Va! Va presto!

ANATOLIO

(*scuote il capo*)

MASSIMO

Allora, mettiti qui dietro, affinchè ella almeno non ti veda subito... qui dietro... (*Lo spinge verso il camino in modo che resti in parte nascosto dal parafuoco*).

ANATOLIO

(*appoggiandosi alla caminiera*) Sia! (*Si bussa*)

MASSIMO

Avanti!

BIANCA

(*entrando con vivacità*) Buona sera, amico mio! Eccomi qua di nuovo.

MASSIMO

(*porgendole la mano*) Buona sera, cara Bianca! È gentile da parte vostra, davvero gentile!

BIANCA

Avete dunque ricevuto la mia lettera? Siete il primo di tutti... sopra tutto, il solo.

MASSIMO

E potete pensare come ne sono orgoglioso!

BIANCA

E che fanno gli altri? E la nostra società? Esiste ancora? Ci riuniremo di nuovo ogni sera dopo lo spettacolo?

MASSIMO

(*aiutandola a levarsi il mantello*) Vi erano alcune sere in cui eravate irreperibile.

BIANCA

Dopo la rappresentazione?

MASSIMO

Si, appena finito lo spettacolo sparivate.

BIANCA

(*ridendo*) Ah! sì... naturalmente... Come è bello il poter parlar così ad uno senza la minima gelosia! Bisogna avere anche degli amici come voi...

MASSIMO

Sì, sì, è necessario.

BIANCA

Almeno, amano senza tormentare nessuno!

MASSIMO

Vi è accaduto di rado?

BIANCA

(*scorge l' ombra di Anatolio*) Ma voi non siete solo!

ANATOLIO

(*si avanza e s' inchina*)

MASSIMO

Una vecchia conoscenza.

BIANCA

(*guardando Anatolio con l' occhialino*) Ah!...

ANATOLIO

(*avvicinandosi*) Signorina...

MASSIMO

Che ne dite della sorpresa, Bibì?

BIANCA

(*alquanto imbarazzata, cerca visibilmente di ricordarsi*) Ah!... infatti, ci conosciamo già...

ANATOLIO

Certamente, Bianca.

BIANCA

Naturalmente... ci conosciamo benissimo...

ANATOLIO

(*animato, le prende la destra fra le sue mani*) Bianca...

BIANCA

Dove ci siamo dunque incontrati?... Dove?... ah, sì!

MASSIMO

Ve ne ricordate?

BIANCA

Certamente!... A Pietroburgo... non è vero?

ANATOLIO

(*lasciando subito la mano di lei*) Non a Pietroburgo, signorina. (*Fa per andarsene*)

BIANCA

(*inquieta, a Massimo*) Che ha dunque?... L'ho forse offeso?

MASSIMO

Se ne va... (*Anatolio è sparito dalla porta in fondo*)

BIANCA

Sì, ma che vuol dir ciò?

MASSIMO

Ebbene, non l'avete dunque riconosciuto?

BIANCA

Riconosciuto... sì, sì. Ma non so bene dove e quando!

MASSIMO

Ma, Bibì, era Anatolio!

BIANCA

Anatolio — ?... Anatolio...?

MASSIMO

Anatolio — !... Pianoforte — Lampada... rossa e verde... qui in città... tre anni or sono...

BIANCA

(*battendosi la fronte*) Dove avevo dunque gli occhi? Anatolio! (*verso la porta*) Debbo richiamarlo... (*apre la porta*) Anatolio! (*guarda fuori, dietro la scena*) Anatolio! Anatolio!

MASSIMO

(*la segue ridendo fin sulla porta*) Ebbene?

BIANCA

(*entrando*) Deve essere giù in istrada. Permettete? (*apre in fretta la finestra*). Eccolo là giù.

MASSIMO

(*dietro di lei*) Si, è proprio lui.

BIANCA

(*chiama*) Anatolio!

MASSIMO

Non vi sente più.

BIANCA

(*battendo leggermente i piedi*) Che peccato... Mi scuserete con lui. L'ho mortificato, povero e caro ragazzo!

MASSIMO

Dunque, vi ricordate ancora di lui?

BIANCA

Sicuro! Ma egli assomiglia a qualcuno di Pietroburgo, al punto che c'è da confondersi.

MASSIMO

(*calmandola*) Glielo dirò.

BIANCA

E poi... quando per tre anni non si pensa più ad una persona, e d'improvviso la si incontra... non si può tutto ricordare.

MASSIMO

Chiuderò la finestra. Entra dell'aria fredda. (*Chiude la finestra*)

BIANCA

Lo vedrò ancora, finchè sono qui?

MASSIMO

Forse. Ma voglio mostrarvi qualche cosa. (*Prende la busta dalla scrivania e gliela porge*)

BIANCA

Che è questo?

MASSIMO

Questo è il fiore che voi portavate quella sera... quella sera.

BIANCA

Lo ha conservato?

MASSIMO

Come vedete.

BIANCA

Dunque mi ha amato?

MASSIMO

Ardentemente, infinitamente, eternamente — come tutte quelle. (*Accenna ai pacchetti*).

BIANCA

Come... tutte quelle!... Che vuol dir ciò? Vi sono anche là dei fiori?

MASSIMO

Fiori, lettere, riccioli, fotografie. Stavamo appunto mettendoli in ordine.

BIANCA

(*in tono eccitato*) In rubriche separate.

MASSIMO

Sì, evidentemente.

BIANCA

E in quale rubrica sono io?

MASSIMO

Credo... in questa (*getta la busta sul fuoco*).

BIANCA

Oh!

MASSIMO

(*fra sè*) Ti vendico come posso, amico Anatolio!... (*forte*) Ed ora non andate in collera... Sedete vicino a me e raccontatemi qualche cosa degli ultimi tre anni.

BIANCA

È proprio il momento buono!... Quando si è ricevuti in questo modo!

MASSIMO

Non sono dunque il vostro amico?... Venite qui, Bianca... raccontatemi qualche cosa!

BIANCA

(*sedendo sulla poltrona, vicino al camino*) Che cosa, dunque?

MASSIMO

(*sedendole di rimpetto*) Per esempio della " rassomiglianza " di Pietroburgo.

BIANCA

Siete insopportabile!

MASSIMO

Dunque?

BIANCA

(*indispettita*) Ma che debbo raccontarvi?

MASSIMO

Cominciate soltanto... C' era una volta... Dunque.. c' era una volta una città grande, grande...

BIANCA

(*seccata*)... con un circo grande, grande...

MASSIMO

... e un' artista piccina, piccina...

BIANCA

... che saltava a traverso un cerchio grande, grande... (*ride piano*)

MASSIMO

Vedete?.. Siamo già sulla via!... (*il sipario comincia lentamente a calare*) In un palco... Dunque... in un palco sedeva ogni sera...

BIANCA

In un palco sedeva ogni sera un bel, bel... Ah!

MASSIMO

Ebbene?... E poi...?

SI CALA IL SIPARIO

(Dal volume: **ANATOL**. — Prima versione italiana, autorizzata dall'Autore, di EMILIA MARIANI. — Proprietà letteraria).

Arthur Schnitzler

“ L' Ajo nell'imbarazzo „

di GIOVANNI GIRAUD (*)

L'Ajo nell'imbarazzo è forse la più celebre e la più bella commedia di Giovanni Giraud, come quella che alle virtù di una comicità singolarissima unisce il pregio di un concetto morale veramente grave ed alto. Sebbene la sua rinomanza tuttora viva possa far sembrare superfluo riassumerne l'azione, ne ricorderemo i punti principali. Il marchese Giulio Antiquati pretende tenere fuori della vita, in gelosa clausura, i figli: Enrico, che ha ventitre anni, e Pippetto, che ne ha diciannove. L'uno e l'altro sono affidati all' ajo don Gregorio, uomo rettissimo di mente e di cuore, che intorno all' educazione ha idee molto diverse da quelle del marchese. Crede questi che i figliuoli sieno candidi come gigli: e in vece Enrico ha sposato Gilda Onorati e n'ha già avuto un bambino, mentre Pippetto è caduto come amante nelle granfie della vecchia cameriera di casa! Ma la tristezza profonda del maggiore tra i due fratelli (il quale omai non può più celare il suo matrimonio e non ha cuore di farlo palese) mette in apprensione il padre, che, temendo una malattia di languore, incarica don Gregorio di esplorare cautamente la verità. Quando Enrico, animato dagli affettuosi conforti dell'ajo, si risolve a

(*) Da uno studio inedito sul commediografo romano.

confidargli ciò che l'ammalinconisce, il pover' uomo resta sbigottito, e tanto più si spaventa e s'indigna, allorchè si trova dinnanzi Gilda, entrata nascostamente nella casa. Nondimeno ella non è un'avventuriera: figlia del defunto colonnello Tallemani (1), ella, tranne le ricchezze possiede tutto quanto può renderla degna della nuova famiglia. L'ira di Gregorio cede alla commozione, ma aumenta il suo imbarazzo, perocchè egli s'avvede di dover farsi delatore e complice. Convien decidersi, e tosto, chè Gilda non può restar più a lungo nella casa: per entrare, ella ha approfittato di un momento in cui padrone e servi erano assenti; ma già il passaggio non è più libero; si ode la voce del marchese e Gregorio ha appena il tempo di introdurre la giovane sposa in una stanza vicina. Proprio mentr'egli toglie frettolosamente la chiave dall'uscio, compare il tiranno della famiglia. S'insospettisce questi per l'atto singolare dell'ajo, ma la pronta accortezza di lui sventa ogni indagine pericolosa. Nondimeno urge provvedere alla grave condizione delle cose. Don Gregorio si risolve a condurre Gilda nel suo proprio appartamento, affinchè di là ella possa più facilmente scendere nella strada. Ma egli ha due nemici vigilanti: Leonarda, la cameriera, e il suo Pippetto, che lo vedono passare con una donna. Avvertito dal figlio, il marchese fa chiamare don Gregorio, chiedendogli il permesso di visitare le sue stanze ov' egli intende ordinare qualche riparazione. Le risposte imbarazzate con cui l'ajo si oppone timidamente al desiderio manifestatogli dal marchese, sempre più confermano a questo la verità della denuncia. Tuttavia egli finge di non insistere, proponendosi di vigilare attentamente per sorprendere al suo passaggio l'amante dello scapestrato precettore. Liberatosi dal vecchio, questi è assalito dai giovani sposi. Gilda, disperata per non aver potuto allattare suo figlio dalla mattina, crede di udirne i lamenti e si getta ai piedi di don Gregorio, che, non sapendo più a qual santo votarsi, decide di andare alla casa di lei e di portarle il piccolo Bernardino. Senonchè durante la sua assenza, sopraggiunge il marchese. E mentre questi va ingiuriando sua nuora ch'egli prende per la bagascia di don Gregorio, il povero ajo ritorna con il bambino nascosto sotto il tabarro. Tutto si scopre e, in breve, tutto s'acqueta nella riconciliazione e nella gioia. Anche Pippetto vorrebbe partecipare alla comune allegrezza, sposando la vecchia Leonarda. Ma il marchese, naturalmente, non stima utile questo secondo consenso.

(1) Il Giraud soleva dare quasi sempre ai personaggi delle sue commedie cognomi che indicassero le proprietà dei loro rispettivi caratteri. Così nell'*Ajo*, don Gregorio si chiama Cordebono; il marchese, Antiquati; ecc. manifestamente per una lieve distrazione, dopo aver designato, nell'elenco dei personaggi, Gilda col cognome Onorati, disse l'autore nel corso della commedia che suo padre era il colonnello Tallemani.

Che la favola dell'*Ajo nell' imbarazzo* fosse ricavata da fatti realmente accaduti in casa Giraud, fu sempre detto, nè il commediografo stesso osò o seppe negare (1). Ma egli volle certamente deviare la opinione pubblica, quando tentò di farle vedere se stesso in Enrico e in Gilda *una ragazza ch' egli amava quanto se stesso e che gli abitava vicino.* Invece mi sembra molto più probabile che tale avventura capitasse al fratello di lui Francesco, il quale veramente fu ammogliato e anche prima che morisse il vecchio conte Ferdinando. Il poeta mostrò sempre molto affetto per la famiglia, ma certo non predilesse Francesco e singolarmente la moglie di lui; la quale, secondo che si rileva dalle lettere inedite possedute dalla Biblioteca Vittorio Emanuele, non era uno specchio di castità nè di saviezza. Anche il Silvagni propende per questa opinione, ma indica nel piccolo Bernardino quella Teresa Giraud che poi, fattasi donna e maritata al ministro bavarese Spaur, ebbe parte così notevole nella fuga di Pio IX (2). Senonchè, come ci apprende una lettera del conte Giovanni del Grassi, datata da Firenze il 31 dicembre 1817, Teresa era nata nel 1801, ossia parecchi anni dopo la morte del vecchio Giraud; e, oltre a ciò, non era primogenita, ma aveva innanzi a sè tre fratelli, il maggiore dei quali, che poi fu guardia nobile e presidente di rione a palazzo Corea, si chiamava per l'appunto Bernardino.

Se ce ne fosse bisogno, potrebbe confermare che questa commedia fu imaginata sopra un fondamento di realtà autobiografica il primo tentativo drammatico che conosciamo del Giraud, il *Merlo al vischio.* Anche nella farsa che così s'intitola vediamo come un nobile adolescente sfugga, complice l'ajo, alla rigorosa sorveglianza del padre per un amore clandestino. E ricordando anche che nella prefazione al *Merlo* l'autore dichiara di aver ritratto cose realmente accadute e che qualche diversità di sviluppo può attribuirsi, secondo ciò che il Giraud medesimamente dichiara, alla necessità dell'azione scenica, non ci parrà di esser molto lontani dal vero affermando che la più celebre commedia del Giraud è virtualmente contenuta nell'abbozzo giovanile. In questo — nè potrebbe essere altrimenti — i caratteri sono a mala pena e rozzamente accennati, ma in fondo mostrano una esatta rispondenza con quelli dell'*Ajo.* Don Gregorio, si, è molto più piacevole di Attanasio, e non è, come lui, un volgare e cinico mezzano, amante della serva, atto soltanto a fare e dire buffonate da trivio; ma entrambi sono complici dell'intrigo amoroso, e questo ci deve bastare.

---

(1) Pref. all'*Ajo nell'imbarazzo* ed. 1808 vol. I.

(2) Silvagni, *La Corte e la Società Romana nei secoli XVIII e XIX*, Roma, Forzani 1883 — vol. III, p. 160.

Senonchè, non tanto nella sua genesi, quanto in ben altre ragioni d'ordine artistico e morale è l'importanza dell'*Ajo nell'imbarazzo.* Con questa commedia il Giraud, riprendendo il concetto che aveva ispirato a Terenzio gli *Adelphoe*, osò criticare severamente il metodo di educazione che al suo tempo si reputava migliore. I romani rimasero stupefatti di tanta audacia, e, forse più, della rara condiscendenza che mostrava la Censura; ma dopo tre felicissime rappresentazioni appresero che il manoscritto era richiamato, *ed in seguito proibitane la recita* (1). Il governo del pontefice non poteva permettere che aiutasse la propagazione di certi insani principii una commedia, il cui significato, non avvertito dai revisori teatrali, era stato compreso pienamente dal pubblico romano. Ma ormai l'errore era commesso; e, d'altra parte, il divieto crebbe fama e simpatia all'*Ajo*, che eseguito fuori Roma con esito constantemente fortunatissimo, valse al Giraud il primo luogo fra gli eredi dell'arte goldoniana. Nè in verità saprei quali e quante altre commedie scritte in Italia nella prima metà del secolo XIX potessero gareggiare con questa per vivezza di caratteri, novità e verisimiglianza di situazioni e di svolgimenti, bontà e rapidità di fattura, efficacia di dialogo, ricchissima e pur non volgare comicità. Non certamente la *Fiera*, il capolavoro di Alberto Nota, aggraziata ma fredda pittura della vita provinciale agitata da capricci cittadineschi; nè il malizioso *Ludro* di Francesco Augusto Bon, opera troppo frivola e troppo direttamente suggerita dalla imitazione goldoniana. Anche il Roux stima perfetto l' *Ajo nell' imbarazzo.* Osserva soltanto che *le marquis est vraiment inexcusable de prendre pour des écoliers deux grands fils barbus* (2). Il che dimostra come lo scrittore francese sia entrato scarsamente nel concetto critico-morale della commedia. Chè anzi la figura del vecchio Antiquati è una delle più vive e compiute, e da quel mirabile equilibrio di toni, con cui egli è dipinto, come acutamente nota il Carrera, " rigidissimo tiranno dei suoi figliuoli, ma non mai ridicolo (3) „ appare chiaramente non essere altro che il ritratto del conte Ferdinando Giraud. Nè in se stesso ridicolo è quello stupendo don Gregorio su 'l quale poggia tutta la com-

(1) Pref. cit. all'*Ajo nell'imbarazzo.* Il divieto fu poi revocato. Anzi a questo proposito, è notevole un copione posseduto dalla Bibl. Vitt. Emanuele, che ci mostra la celebre commedia mascherata col titolo *Il figlio delinquente* (!) e la sostituzione di Pulcinella al servo Simone. Il nome Gregorio è corretto dalla Censura in Geronio: e si capisce perchè: il visto della revisione è in data del 23 aprile 1837, e raccomanda che sia « tolto a Geronio ogni carattere ecclesiastico nel vestiario ».

(2) *Histoire de la littérature italienne contemporaine* par Amédée Roux — Paris, Durand et Lauriel 1870 — pag. 119.

3) V. Carrera. *Profilo* di G. G. in *Rivista Europea*, 1871; vol. IV.

media, ma un bravo e buon uomo che, un po' a suo dispetto, molto per la volontà del suo cuore, deve farsi confidente, consigliere, complice, salvatore di tutti. La comicità sua e di quasi tutto il lavoro non sgorga solo dai caratteri, ma più propriamente dalle avventure attraverso le quali i caratteri sono costretti a manifestarsi ed operare.

E tuttavia tali avventure non sono, come nella maggior parte dell' opera di Giovanni Giraud, atte a muovere una incomposta e non profonda ilarità piuttosto che il ragionevole riso generato da un contrasto di realtà e di intenzioni umane. Don Gregorio, che giunge col bambino nascosto sotto il tabarro al cospetto del marchese infuriato, desta in noi una ilarità intensissima sì, ma affettuosa. Egli ci fa ridere, ma anche ci commuove. Onde nel diletto procuratoci da questa commedia ha parte il sentimento e, secondo che vedemmo considerando il concetto ond' essa fu ispirata, ha parte la ragione.

Pure, quella comicità fatta di anomalie psicologiche, di cui il Giraud si era fin allora compiaciuto e quasi sempre poi si compiacque, quella comicità ingegnosa e di sicura efficacia ma contraria alla *umanità* dell'arte deve pure infiltrarsi anche nell'umanissimo *Ajo*. E così le due figure di Pippetto e di Leonarda, che riempiono tanto bellamente il fondo del quadro e ne compiono il significato, assumono nelle movenze e nel dialogo certi atteggiamenti sguajati, i quali tolgono qualche cosa alla bontà loro e della commedia. Dica pure il Roux ch'entrambi *sont parfaits chacun dans son genre* (1); ma le espressioni sdolcinate della loro reciproca tenerezza annojano, e, sopra tutto, quel loro sopraggiungere alla fine, quasi novella coppia di sposi, turba in un modo assai sciocco l' onesta allegrezza dello scioglimento. Ma forse più che dal vero essi furono suggeriti alla mente del Giraud dal ricordo di una commedia che in quel tempo a Roma godeva molto favore, voglio dire *La famiglia dell'uomo indolente* di G. Gherardo de' Rossi, nella quale pure vediamo un ragazzo non dissimile, per la sua semplicità, da Pippetto, amoreggiare segretamente con la cameriera di casa.

Questo è il solo difetto che mi sembra potersi notare nella totale bontà e originalità dell'*Ajo nell'imbarazzo*. Il quale, tanto più considerando la miseria del nostro teatro comico in que'tempi, resta degno di essere pregiato, sia come opera d'arte, sia come documento assai significante per la storia del costume e dell' educazione.

Giulio de Frenzi

(1) A. Roux — op. e pag. cit.

Il Palcoscenico

“ Per Lei! „, commedia in 3 atti di Giulio Bechi all’ “ Arena Nazionale „ di Firenze.

L’autore di *Per Lei!* non è nuovo al teatro: aveva fatto rappresentare già due o tre lavori d’intenzione comica, fra i quali un *Equatore*, al Teatro Alfieri di Firenze, che naufragò miserevolmente. Questa volta ha abbandonato il genere comico, ed ha ottenuto successo: mentre le precedenti commedie non possono essere considerate neppur come tentativi che dimostrassero qualche attitudine alle scene, questa sua produzione nuova è un’affermazione di talento drammatico, di indiscutibile abilità di sceneggiatore, è un’eccellente promessa.

Il dialogo, vivace, spigliato, spontaneo, talora assorge anche a una vera efficacia drammatica: le scene sono costruite con abilità — oserei dire poco comune in un giovane — e si susseguono, e si snodano con felice architettura; senza sforzo e senza inceppamenti. Ha poi il Bechi l’abilità di interessare e di conquidere il pubblico fino dalle prime scene, ha cioè quel raro talento di saper mantenere la sospensione dell’ interesse, ciò che è una delle principali doti del drammaturgo.

Tutto ciò costituisce dunque una buona attitudine allo scrivere per il teatro, ma disgraziatamente non basta a fare una buona commedia.

E quando avrò detto che il punto di partenza di *Per Lei!* non è del tutto privo d’ originalità, avrò finito con gli elogi, per non occuparmi più che della critica del lavoro.

E, per semplificare il mio compito, basterà ch’io narri qui, atto per atto, l’ intreccio della commedia: il lettore saprà tosto scoprire quali e quanti sieno i difetti del lavoro, difetti che apparvero allo spettatore meno esperto, e meno pratico del teatro, quando il *Per Lei!* venne rappresentato.

Atto primo. Siamo nelle dorate sale di un circolo: si chiacchiera, si fuma, si fa della maldicenza — per due terzi d’ atto: il tenente Giorgio Vandiel fa dei bellissimi discorsi sull’onore, sulla cavalleria e sul femminismo, esponendo delle teorie, che gli procurano il suffragio di due belle donnine: poi si passa ad un altro esercizio, e la Marchesa Valapesta, per dar prova di emancipazione, dopo aver fumato una sigaretta in compagnia con degli uomini, propone di andar in giardino ad inseguir le lùcciole (!)

Noi però restiamo nella sala ad assistere alla dichiarazione d'amore. che il tenente Vandiel fa alla signora Milla Rovevi, cugina della Valapesta, figlia di un tal Conte Visani (che si sa essere un terribile giocatore), e moglie — molto trascurata — di un signore che fa l'esploratore di professione.

Però anche gli esploratori sono talora fortunati; e l'onore del marito per il momento è salvo, giacchè la signora Rovevi, che non si capisce che tipo sia, respinge con molto calore le proposte ardenti sì, ma immorali del valoroso ufficiale.

E questi, per consolarsi, si mette a giocare — probabilmente a macao.

E vince; vince anzi molto, forse per dimostrare anco una volta che i proverbi sono la scienza del popolo: ma siccome vince troppo, la gente che gioca con lui, comincia a sospettare che il tenente abbia le carte segnate.

Primo errore del commediografo: come mai quella gente sospetta un galantuomo, soltanto perchè una sera ha più fortuna degli altri? L'autore si era affrettato a presentarci Giorgio Vandiel come un fiore d'onestà: come dunque, senza un motivo giustificato, uno di quei giocatori si è permesso di strappargli di mano le carte, per vedere se erano segnate?

Ma dove siamo? In un circolo di persone ammodo o in una bisca di infimo ordine frequentata da bari e da mantenuti?

E si trova proprio che le carte sono segnate: non c'è dubbio: il tenente è un giocatore di vantaggio: non importa che renda i quattrini vinti, e che, all'insulto, getti in faccia le carte ai suoi compagni di gioco: questi sono dei bei gesti, non già delle prove!

Chi ha portato le carte? Come sono capitate in mano sua quelle maledette carte segnate?

(Badiamo: le carte segnate sono riconoscibili soltanto da chi le ha segnate — almeno così suppongo — giacchè il baro di professione, uomo astuto e diffidente, non si metterà a far dei segni visibili a tutti, ma farà un'impercettibile graffio sull'angolo di una carta).

Il tenente Vandiel dunque assicura che non ha portato lui le carte: ma quella gente non ci crede.

— Perchè? — si potrebbe domandare al signor Bechi, il quale, in principio dell'atto s'era affrettato ad informare il pubblico che il Conte Visani porta sempre con sè dei mazzi di carte (curioso sistema, specie quando si va in un circolo, dove è costume che le carte sieno fornite dal circolo stesso!)

Perchè dunque quei signori non credono alle parole del Vandiel, ed accusano così leggermente un ufficiale, e portano il disonore con tanta facilità su una persona, che fino a quel momento era stata irreprensibilmente onesta? Come mai nessuno, fra tutta quella brava gente, alza la voce in difesa del tenente, e non dice: " Badiamo, potrebbe essere anche un altro! „ Come mai a nessuno viene in testa, che il baro potesse essere il Conte Visani, che guadagna ogni giorno le sue cinquanta o cento lire, e poi abbandona il gioco? Se, già prima, si era detto, che porta sempre in tasca dei mazzi di carte!

Sapete come avrebbe fatto un commediografo che si rispetta, non dico

gia un Sardou, che è il genio dell'artifizio scenico, ma uno della sua scuola — cioè di quella scuola alla quale sembra appartenere anche il Bechi — sapete come avrebbe risolta la questione un drammaturgo, che avesse avuto un briciolo di abilità? Avrebbe fatto chiudere le porte del circolo, avrebbe fatto dire ad uno dei personaggi: " Di qui nessuno esce, finchè la cosa non è venuta in chiaro! „, ed avrebbe ricostruita tutta la scena precedente al gioco. Ma il tenente Bechi non seppe valersi di questa situazione già bella e trovata, non s'accorse che in questo momento del dramma vi era la sua brava " scena fatta „. Egli passò oltre, appunto dove il dramma incominciava.

Ho insistito un pò troppo lungamente forse sulla questione del gioco, perchè essa determina il punto di partenza del lavoro: era questo punto che il commediografo doveva lumeggiare e chiarire: lasciato questo nell'oscurità, tutto ciò che vien dopo manca fatalmente di precisione. Da una premessa falsa non possono derivare che conclusioni illogiche: ed ecco perchè dal prim'atto in poi, il dramma del tenente Bechi non mi ha più interessato, e non mi ha preso: sentivo che quei personaggi e quelle situazioni erano fuori della vita, fuori della verità.

Il pubblico non la pensò così: la folla, che non ragiona, e che si lascia prendere dalle parole più che dai fatti, seguì con interesse le vicende di quell'ufficiale, per vedere come " andava a finire „.

Atto secondo. Giorgio Vandiel è stato mandato via dall'esercito, degradato: gli si sono strappate dal petto le medaglie al valore: e non ha avuto modo di provare che il baro non era lui! E su un semplice sospetto han rimosso dal grado e dall'impiego un bravo soldato! Ma che Consiglio di Guerra era mai quello? Che razza di generali ci presenta il tenente Bechi?

Andiamo avanti. Tutto questo si sa, perchè Giorgio Vandiel s'è affrettato a raccontarlo a Milla Rovevi, alla quale — se ben vi rammentate — aveva fatto la corte: ed essa pure aveva creduto al suo disonore, ma, dopo quattro parole sincere di lui, non ci crede più, ed anzi per provargli che non lo crede un baro, gli confessa che il suo amore è corrisposto: ed egli allora parte felice (Meno male!)

Ma che donna è mai questa, che per quattro chiacchiere, si persuade subito dell'innocenza di un uomo, dopo che tutta una società, tutto un Consiglio di Guerra han dichiarato la sua colpevolezza?

Questa Milla Rovevi è una donna, che — da un momento all'altro — senza nessun motivo, senza il minimo sospetto, pensa che il vero baro potrebbe essere suo padre, il Conte Visani: così, semplicemente, essa esclama: " Ah! „ e si mette in campagna per scoprire la verità.

E come al prim'atto, il Bechi si lasciò sfuggire la più bella situazione del dramma, quella cioè in cui Giorgio Vandiel si dibatte contro l'ineluttabile della fatalità, nell'impossibilità di provare la propria innocenza, così ora egli trascurò completamente di mostrare come il sospetto germogli nella mente della figlia, come certi fatti insignificanti comincino a prender valore, come essa ora si spieghi delle cose per lo innanzi inesplicabili.

Tutto questo viene espresso con un " Ah! „ e con una controscena dell'attrice: è troppo poco!

Dunque ora siamo al punto, in cui Milla Rovevi deve scoprire la verità come avrebbe fatto in questo caso, un commediografo che sa il suo mestiere? Avrebbe costruito sulla situazione, che, del resto, è sempre poco simpatica (giacchè una figlia che accusa il padre di barare riesce disgustosa!) tutto intero un atto — e magari due.

Il signor Bechi se la cava con una brevissima scena. Il Conte Visani entra per fare la solita partitina con la figlia, e — con le carte in mano — essa gli chiede, presso a poco, con queste parole: " Papà, sai come fanno quelli che barano? „ Il padre si turba: " Che domande sono queste? „ esclama terrorizzato. (Perchè poi? Un giuocatore di vantaggio è sempre freddo e padrone di sè!) E la figlia di rimando: " Sì, spiegami come si fa? „ E lui, ingenuamente, fanciullescamente, cade nel tranello: allora, trionfante, Milla Rovevi: " Sì, sei stato tu a barare, quella sera al circolo, e non già il tenente Vandiel! „

E il padre, appuntandosi una rivoltella alla tempia: " Sì, ma non dirlo a nessuno, se no... guarda „.

E la figlia, gettando un urlo, gli strappa la rivoltella di mano.

Cala la tela!

Atto terzo. Gli avvenimenti precipitano. La Rovevi, sempre senza marito (quell'esploratore che diavolo fa?), la Rovevi, sempre innamorata platonicamente del Vandiel, va a casa di lui, per consolarlo delle spalline e dell'onore perduti: ma non sa decidersi ancora a scappare lontano, lontano, come egli le propone.

Entra il Visani, il quale, vedendoli insieme, crede che essa abbia parlato e — per salvare l'onore del proprio amante — abbia gettato il disonore sul suo. E così Vandiel scopre chi è il vero baro (finalmente!), ma tacerà per salvare l'onore del padre di colei che ama! (Che brava persona!) Ma ormai egli non vuole che essa lo segua nel viaggio lontano, perchè sarebbe un compenso alla propria generosità: è un signore che non vuole regali, nemmeno del genere di quelli, che gli farebbe Milla Rovevi!

Ma quando ha passato l'uscio, essa corre dietro al suo generoso tenente, per vivere eternamente con lui. Ed ecco una donna, che ci mette molto tempo a pigliare una risoluzione, ma che alla fine si decide sempre per il bene degli altri.

Il Conte Visani rimane solo, a maggior soddisfazione di tutti quelli che continueranno a giocar a carte con lui, credendolo un galantuomo.

E quel povero esploratore?

La commedia del Bechi fu recitata con molto impegno dagli attori della compagnia Di Lorenzo-Andò: particolarmente efficace mi parve il Piperno, nella parte del *Conte Visani*, efficace più che per ciò che l'autore gli fa dire (giacchè la parte è brevissima), per la truccatura, per la controscena, per l'impostatura tutta del tipo.

La signorina Emma Gramatica fu, come al solito, coscienziosa e delicata

nelle sfumature di sentimento: spesso efficacemente drammatica, sempre attrice di grande e simpatica intelligenza artistica.

Ed anche lo Zoncada, che rivestiva il personaggio di *Giorgio Vandiel*, apparve sobrio, corretto e drammaticamente robusto nelle principali scene della commedia.

Commedia embrionale nella pittura dei caratteri, e alquanto dura e schematica nelle situazioni principali, poco sviluppata, e scritta con evidente frettolosità, alla quale — non ostante i difetti — non mancò il favore del pubblico: vi furono due o tre chiamate al primo atto, quattro o cinque al secondo, e due al terzo.

La commedia non si è replicata.

Cesare Levi

" Fra due guanciali " commedia in tre atti di Alfredo Testoni al " teatro Duse " di Bologna.

Alfredo Testoni, in un felicissimo momento di attività, ha dato due graziose commedie al teatro: *Quel non so che*, seguito a breve distanza da *Fra due guanciali*, rappresentata con lietissima fortuna al teatro Duse di Bologna dalla compagnia Reiter-Pasta.

La seconda commedia supera in grazia, in brio e in vivacita, la prima, e comincia già, come la sua degna sorella, a percorrere i teatri d' Italia salutata da applausi sinceri, unanimi e veramente meritati.

L' autore ha scelto gli elementi della sua commedia fra la società elegante, nel mondo vano in cui si vive sbadigliando o si compongono romanzi proibiti, avventurosi, a triste o a lieto fine, a seconda dei temperamenti; nel mondo che intende la vita una sequela di duetti e di terzetti amorosi necessari per ingannare il tempo.

Nel primo atto i personaggi sfilano in bell' ordine, caratterizzati con lievi tocchi.

La baronessa Lorenza De Prisco ha due figlie maritate: Giulia all' avvocato Cesare Corigliani, e Gina al conte Ugo Rosani.

Si sta per provare il dramma di un giovane poeta, Fulgidus, e mentre gli artisti improvvisati, tutti signori e signore della buona società, dedicano la loro opera a pro della beneficenza, per le fanciulle tradite e abbandonate, apprendiamo i casi lieti e dolorosi dei vari personaggi.

L' avvocato Corigliani, pur adorando sua moglie, ha un' amante, la vedova contessa Clotilde.

Il suo tradimento sta per essere scoperto avendo qualcuno visto lui e la iovane vedova uscire dal palazzo Giusti, ma con prontezza di spirito l' intraprendente marito trova una bella scusa: è uscito dal palazzo è vero, dove tiene un quartierino misterioso, ma in quel quartiere abita il marchese Guido Salvestri, tipo di elegante ingenuo, buono, nato per sacrificarsi per tutta l' umanità.

Il povero marchese preso alla sprovvista non può dire di no: egli abita in quel quartierino. La sua bile repressa sta per scoppiare, tanto più ch'egli ama la vedova Clotilde. Ma ormai è nato pel sacrificio, e si immola sull'altare dell'amicizia, affranto pel tradimento di colei per la quale avrebbe dato anche la vita.

Ma vi è di più. Lo scià di Persia passerà sotto le finestre del palazzo Giusti (siamo a Roma nel maggio 1902) e tutta la rumorosa comitiva andrà nella casa del povero marchese per assistere alla sfilata.

Nel secondo atto siamo nel misterioso quartierino, il nido degli amori, fra l'avvocato Corigliani e la vedova Clotilde. La casa appartiene al nobile Ansaldo Fabi dei conti di S. Policarpio, uno spiantato che fa da affittacamere, da cameriere e da compiacente mezzano, ma con una dignità da far invidia a un Grande di Spagna. Arrivano gli invitati. Si ride, si chiacchiera.

Il marchese Guido, che d'accordo con Corigliani ha preparato fiori e bibite pel ricevimento, fa ammirare le cose antiche del quartiere agli ospiti e regala oggetti alla vecchia baronessa con una prodigalità spaventosa, e tra la indignazione dell'amico e del proprietario del quartiere che è considerato da tutti come il vecchio servo del marchesino.

Breve. La baronessa fa una orribile scoperta. Sua nipote, la vedova Clotilde, è venuta in quel quartierino, ne ha una prova sicura. Ha trovato il di lei ritratto in un cofanetto. Sua nipote è dunque l'amante del marchesino. Bisogna riparare allo scandalo con un matrimonio.

L'avvocato Corigliani ride e freme e il marchesino è tra gli spasimi di un bivio tremendo. Ma passa lo Scià e la tragedia è sospesa.

Nel terzo atto Corigliani, che è tornato da Firenze dove si è recato con la moglie che l'ha seguito per consiglio della vedova Clotilde, ha con quest'ultima una spiegazione. Che fare nel doloroso frangente? E qui sta il nodo della commedia. La vedova rimprovera freddamente l'egoismo dell'amante che vuol essere sempre tranquillo, indisturbato.

La moglie sua deve riposare fra due guanciali e lei pure vuol vivere fra due guanciali; ma e a lei chi provvede?

Nelle parole della vedova vi è molta amarezza, ma nulla più. Il salvataggio escogitato in buona fede dalla vecchia baronessa, la quale non vede che un matrimonio fra la nipote e il marchesino, è impossibile; ma come riparare?

In buon punto al marchesino passa pel capo una luminosa trovata: la vedova Clotilde è stata da lui, è vero, ma per compiere un'opera buona.

Egli ha avuto un bambino da una sventurata e la vedova Clotilde, ascritta alla pia opera per le tradite e abbandonate, si è recata nella sua casa per provvedere alla madre infelice.

La bomba è grossa, ma passa e la commedia finisce lietamente.

La favola fornisce materia sufficiente per un intreccio gustosissimo, e un equilibrio logico impedisce all'azione di languire. Quando la tenuità della trovata e del movimento scenico sembrano incerti, eccoti un motto che salva con una risata la titubanza della situazione. E le scene passano rapide,

svelte, senza preoccupazioni, condite con un dialogo grazioso, ricco d' arguzia e divertente. Sono quadretti gai nei quali passano a gruppi i personaggi in una giocondità che lascia il pubblico di buon umore

Il Testoni ha la visione allegra del quadro che vuol presentare; ne conosce bene le linee, i contorni e sa colorirlo con tonalità di bellissimo effetto.

Nel primo atto la commedia è assai movimentata; nel secondo l'azione lega lo spettatore con una serie di episodi vivaci e nel terzo siamo alla commedia vera con le scene a discussione, ma senza soverchie profondità.

L' autore vede i suoi personaggi attraverso una lente rosea e non ha timore alcuno di presentarli con troppa disinvoltura e di risolvere i più gravi dibattiti con un colpo allegro. Ma ricordiamoci che siamo in un genere comico che ammette senza discussione qualsiasi trovata.

Il pubblico l' ha gradito e cadono quindi tutte le possibili severità del critico.

Commedia o *pochade?* si domandano alcuni. Ma che importano queste sottili distinzioni quando il lavoro schiettamente italiano e sinceramente brillante, ha la virtù di divertire?

Bologna, settembre 1902.

Antonio Cervi

" La Tentazione di Gesù „ Mistero lirico in un atto di Arturo Graf — Musica di Carlo Cordara — al " Teatro Vittorio Emanuele „ di Torino.

Ricordo con vivo piacere ai lettori della *Rivista* questo successo, ove la critica può finalmente riunirsi in accordo simpatico col verdetto delle masse: e tanto più mi allieto, quanto più l'idealità del soggetto e della trattazione si accordano con quel risveglio degli spiriti, cui da tempo vado accennando. Dopo un tuffo morboso nel verismo musicale, l' anima dei tempi nostri torna a vagheggiare più luminosi orizzonti: che se una tempra d' artista risponda con ardimento giovanile all' invito, la generale simpatia le verrà decretando il trionfo.

Così fu di Carlo Cordara. Musicista colto ed aristocratico, vide nell' azione poetica di Arturo Graf il lato idealmente suggestivo: e ne trasse il partito migliore che un musicista provetto potesse vagheggiare. Il soggetto, ove la lotta del Tentatore col Nazareno è un episodio dell' eterno combattere fra il Bene ed il Male, trovava eco fortunata nei ricordi d' infanzia nostri, nel misticismo nuovo, nel sogno delle moderne riforme: la trattazione musicale, intensamente ed italianamente melodica e chiara, contrastava con la povertà desolante di saggi recentissimi, fra cui il pubblico ricordava una *Maricca* apparsa sulle scene dello stesso " Vittorio Emanuele „ torinese. Quindi l' entusiasmo scoppiò spontaneo, frutto di generale convinzione: e chi scrive queste note, ed ebbe la fortuna di presentare

per il primo e raccomandare a Luigi Cesari l'opera riuscita, rinnova qui l'elogio più sincero all'impresario artista che, niente curando i pericoli di un nuovo lavoro, disinteressatamente lo accoglieva e ne favoriva la rappresentazione.

Il poemetto, già apparso sulla *Nuova Antologia* dell'anno scorso, ci conduce in pianura deserta presso Gerusalemme, ove nel silenzio delle cose il Nazareno vive nel pensiero d'Iddio. Ed ecco Satana a lui appare, offrendogli amori, sfolgorio di gemme, troni, se Gesù consenta ad adorarlo. Quando poi la logica inesorabile del Solitario lo disarma, egli tenta atterrirlo con la visione macabra del Calvario: ma anche ad essa resiste Gesù, ed il Maledetto dilegua, mentre il " Pater „ canta sulle labbra del Redentore, e le voci angeliche, diffuse nell'aria, scandono l'inno alla nuova luce, benedicendo alle generazioni redente dell'avvenire.

Ora affrontare per la prima volta il pubblico con due soli personaggi in scena, impersonando in un tenore la figura ideale di Gesù, e speculando sul giuoco pericoloso di luci, scenarii, danze e sceniche azioni, era ardimento che pochi avrebbero osato tradurre in fatto. Carlo Cordara ebbe tale coraggio: e trionfò.

E la molla assoluta del successo sta nell'azione musicale continua, facile, perspicua, tanto passionale, da riscaldare col soffio di un giovanile entusiasmo l'arida trama del discorso biblico. La forma ch'egli elegge è quella di un dialogato drammatico, affidato alle voci, campeggianti come figure principali di un quadro sullo sfondo sinfonico della trama orchestrale. In quelle l'azione poetica si scande in larga melopea, tratto tratto allietata con felice intuito da veri momenti melodici fra cui d'effetto sicuro il " Pater finale „. In orchestra, poi, la fluente ricchezza degli episodii rivela il forte sinfonista, che il pubblico fiorentino già ebbe ad applaudire nel poema sinfonico " Il Sabato del Villaggio „ e nella " Sinfonia in si bemolle „ solida e quadrata. A tali episodii dà appiglio la trama poetica, ove ogni evocazione satanica è seguita dall'apparizione delle potenze tentatrici: onde le visioni dell'amore, delle ricchezze, delle sontuose metropoli e del Calvario si allargano in quattro brani sinfonico-descrittivi di effetto sicuro. Noto le danze orientali nell'apparizione dell'amore, il momento funebre alla scena del Calvario: quest'ultimo, per l'efficacia suggestiva degli impasti orchestrali e la potenza macabra che le voci proiettano sul negro fondo strumentale è forse la pagina migliore del bravo sinfonista.

Largo nella concezione, sicuro negli effetti, sobrio nei particolari, Carlo Cordara con questa " Tentazione „ si colloca in luce invidiabile fra i moderni operisti. E in tale categoria lo classifico senza indugio, perchè l'onda passionale che ravviva l'intiera trattazione, la facilità tutta italiana della sua tempra melodica a chiare note sembrano indicarlo per le battaglie della scena lirica.

Volga ad essa gli occhi con serena fiducia il maestro: che se un augurio potesse facilitargli la via, io vorrei che gli arridesse la fortuna di ri-

posare sopra artisti tanto coscienziosi e valenti, quanto lo furono in questa prima prova i suoi interpreti. Infatti il tenore Franco Mannucci, il baritono Taurino Parvis ed il bravo maestro Carmelo Preite resero e concertarono l'opera con tale efficacia e tanto amore, da facilitare il trionfo, se questo avesse avuto bisogno di qualche facilitazione.

La prima delle rappresentazioni fortunate, che seguono fra noi, avvenne la sera del 14 ottobre, nel " Teatro Vittorio Emanuele „ di Torino.

Torino, 6 ottobre 1902.

Luigi Alberto Villanis

Il « Trionfo » di Roberto Bracco al « Teatro d' Arte Internazionale » di Parigi

Col *Trionfo*, l'opera fortissima di Roberto Bracco, si è inaugurata in questo mese di ottobre, a Parigi, l'impresa d'un *Teatro d' Arte Internazionale* per i lavori stranieri, segnatamente italiani. Il risultato di questa prima serata è stato doppiamente significativo; poichè, se da un lato rivelava al pubblico parigino un Autore straniero di sicuro slancio e di profondo intelletto, dall'altro, dava a questo coraggioso tentativo drammatico un felice impulso.

Sebbene l'ambiente dell'ex-*Bodinière* sia limitatamente ristretto, pure il *Trionfo* è stato allestito con la maggiore ricercatezza e con rara preoccupazione dei dettagli tipici, grazie alle cure intelligenti del signor Bour. Ne risultò, quindi, una messa in scena che dal punto di vista materiale realizzava scrupolosamente gli effetti d'ambiente indicati dal testo originale, massime nel III e IV atto (la sala di Don Paolo). Il carattere puramente italiano dell'opera di Bracco, venne nettamente capito e reso sulla scena francese. Forse uno spettatore italiano avrebbe preferito maggiore comicità nell'episodico personaggio di Ziegler, il violinista innamorato di Nora. Il Bourny, l'eccellente giovine attore, ne fece un tipo più spiccatamente emozionante, che venne notato dal pubblico profondamente commosso.

Ma lo stesso spettatore italiano avrebbe in compenso gustata la franca bonomia con la quale il Lembas sottolinea il personaggio così ben disegnato di Don Paolo. Rosa e Giustino, interpretati da due giovani artisti, la signorina Delville ed il signor Ville figlio, piacquero infinitamente nella scena del terzo atto che è come una parentesi all'emozione provocata dalla tesi così drammaticamente sviluppata negli atti precedenti.

Assai applaudito il Bauer, un dottor Fel-ani dalle linee precise e di un verismo intenso. Quanto al personaggio sintetico di Lucio Saffi, che fortemente incarna le tendenze contemporanee, esso venne interpetrato da Armando Bour con una intelligente perspicacia. Infine, la signora Barbieri, italiana d'origine e di temperamento, è stata con eccellenza e con impressionante giustezza di tono, l'esitante e torturata Nora.

L'impressione generale, dunque, si è che il lavoro (recitato da una compagnia ammirevolmente omogenea e di cui i principali elementi appartennero al *Théâtre Antoine*) nell'indispensabile trasposizione dal carattere originale in quello un qualche pò francesizzato, non ebbe a subire alcuna notevole restrizione della sua eloquenza e forza drammatica. Su ciò, la stampa parigina assai favorevole al lavoro, ed il pubblico, sono stati, cosa rara, unanimi nel giudizio.

Del Bracco, il *Teatro d'Arte Internazionale*, si propone di rappresentare l'*Infedele* e *Sperduti nel buio*. Il *Don Pietro Caruso*, l'atto così colorito e drammatico, accompagnerà i *Disonesti* di Rovetta. Verrà quindi, in seguito, la ripresa di *Alleluia*, la *Moglie ideale* e le *Vergini* di Praga, il *Lucifero* e l'*Utopia* del Butti, *Le Rozeno* di Camillo Antona Traversi, etc. Tutti lavori. dunque, che faranno conoscere ai francesi una manifestazione d'arte che oggi in Italia segna lo schiudersi d'una nuova e feconda vitalità drammatica.

Parigi, 18 ottobre.

Roger Le Brun

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Piccolo (Il) della Sera — Anno XXI N. 7557, 21 settembre 1902, Trieste.

Nel giornale *Il Piccolo della Sera* di Trieste, Ugo Ojetti ha pubblicato un articolo molto originale, denso d'osservazione limpida e sincera e di acume critico. L'articolo è intitolato: " Recitazione francese e recitazione italiana „; un argomento assai interessante per tutti coloro che seguono con vigile amorevolezza l'evoluzione del teatro in genere e di quello italiano in ispecie. Ed è parso opportuno all'Ojetti, in questo momento in cui al di là delle Alpi s'incomincia a riconoscere l'esistenza d'un teatro italiano, scrivere tale articolo in cui sono sottilmente analizzate le due scuole di recitazione e l'influenza da esse esercitata sul teatro dei due paesi.

Rilevando i lamenti che il Larroumet emetteva recentemente in un giornale parigino perchè al Conservatorio francese la tragedia e il dramma sono abbandonati dai giovani studenti che si danno invece con entusiasmo alla commedia, l'Ojetti osserva giustamente che simili lamenti in Italia non commuoverebbero nessuno perchè non solo da noi non esiste una " recitazione di Stato „ quanto tutti, autori, attori, critici e pubblico ci si vanta che non esista più.

" Semplicità e sincerità - scrive l'Ojetti — ecco le magnifiche doti degli attori italiani in confronto a quelli di tutto il mondo. La comparsa della Duse, di Novelli e di Andò a Parigi può non essere estranea a questa passione dei nuovi attori francesi per la commedia „. Tutto lo studio dell'attore italiano è indirizzato a un solo ideale: essere vero, semplice, naturale; ciò che non può dirsi per i francesi i quali portano nella loro interpetrazione tutti i difetti dell'accademia da cui emanano: la declamazione, il canto, la falsità, sì che alcuni autori, per evitare il pericolo di veder cadere i loro lavori, si rivolgono a teatri non sussidiati ove possono trovare attrici e attori immuni da que' difetti.

Di qui la spiegazione di certe cadute fra noi di molti trionfatori del teatro francese. A Parigi, la tragedia o il dramma, oltre che dall'apparato scenico fastoso e spettacoloso, sono sostenuti dalla recitazione reboante che impone a quel pubblico il rispetto. Nella commedia, invece, la falsità può essere relativa, limitata a peculiari circostanze: la moda di dire, d'agire, di vestire, sì che verosimile, p. e. in una stagione dell'anno, una commedia apparirà vuota, sciocca, inverosimile in un'altra. Importata in Italia, perduto l'inebriante profumo parigino, sotto l'inesorabile sincerità di recitazione dei nostri attori, la commedia non può vivere che per quel tanto d'umanità eterna e profonda ch'essa contenga.

Ora, poichè un grande fattore di questa falsità: la recitazione, sta per

scomparire, i francesi se ne impensieriscono; ciò che dimostra quanto istintivamente conservatori essi sieno, e specialmente gli artisti, cui la coltura classica invece d' incitarli a proseguire verso la sincerità pare sia loro di un peso gravissimo. Ma ciò prova anche un' altra cosa e cioè, che per essere degni di modernità, ai nostri attori mancano soltanto le buone commedie nazionali.

" A che magnificenza di vita teatrale — esclama il simpatico scrittore romano — noi si potrebbe giungere, dato questo mezzo unico al mondo: l' attore italiano, se gli autori scrivessero e lo Stato ajutasse! „ Non una lira è da noi destinata a sussidiare un teatro nazionale o una compagnia stabile, sì che ottenuto un successo esso non sia efimero, ma tragga una durevole certezza morale ed economica.

Si sente spesso deplorare in Italia che i nostri attori non sanno dire, cioè che non sanno cantare i versi; e veramente taluni di essi arrivano perfino a fissare questa loro avversione nei patti di scrittura. Ma almeno i francesi hanno tutto un teatro tragico in bei versi sonori e fluenti; ma se gli artisti italiani volessero tornare alla declamazione enfatica, alla musicalità del verso, che reciterebbero?

" Consoliamoci invece di essere — conchiude l' Ojetti — in tutta Europa, se non i soli sinceri, certo i soli unanimemente convinti che nell' arte, come nella vita, la Bellezza ha forse un solo sinonimo: la Sincerità „.

D. d. S.

Mercure de France. — 13. Année. Octobre 1902.

Segno con la mia matita azzurra, in margine, questo articolo di Fernand Caussy " *Richard Wagner et la sensibilité française* „ comparso nell' ultimo volume del *Mercure de France*, per indicarlo all' attenzione dei lettori della nostra *Rivista*, che con tanto amore seguono i dibattiti che nel campo seminato dell'arte sorgono improvvisamente ad appassionare gli animi e a dividerli spesso. Segno, dunque, con un bel frego azzurro l'articolo che ho sotto gli occhi, non tanto per il valore intrinseco del suo contenuto, ma in quantochè mi pare interessante per la storia della critica questo sforzo del Caussy, attraverso i giri tormentosi delle sue osservazioni erudite, per dimostrare che l' Idolo wagneriano, nel bronzo severo della sua effigie, ha le basi fragili d'argilla; e che gli adoratori dell'idolo, in Francia, o non sono in buona fede, o semplicemente indotti a credere. Questo — in poche parole — l'estratto dell'abile e dotto ragionamento che, però, ci dà anche la misura dello spirito di parte che agita spesso e volentieri i nostri simpatici fratelli latini, falsando il giudizio sull'opera d'arte straniera, e sul valore degli artefici possenti che hanno lasciato segni indelebili nel tempo, ma che — ahimè — non hanno avuto la somma ventura di nascere sotto il bel cielo di Francia.

Fernand Caussy, un nazionalista dunque della più bell'acqua, è sottile ed arguto nel sapersi destreggiare, dandoci l' illusione d' un paziente rico-

struttore che si affanni a riedificare il tempio con le rovine preziose dei monumenti classici latini, per reggere ancora alle tempeste dei venti che infuriano e minacciano. Ma egli non è sincero: la sua, più che analisi persuasiva e convincente, è demolizione astiosa e irriverente dell'opera altrui. Egli per giungere alle sue conclusioni, fa pompa di una ricca dottrina, e risale addirittura alle origini delle due razze, Gallo-Romana e Germanica, per tracciare le differenze organiche dei due temperamenti moderni. Dice, ingiustamente, che se i moderni tedeschi godono d'una apparente civiltà, in fondo, sono rimasti ancora quelli di una volta: barbari e pesanti bevitori di birra schiumante nei goffi boccali. La loro arte, quindi, fatta di povertà e di violenze; la loro anima, annebbiata di idealismo; e Wagner il frutto maturato sul tronco gigantesco della loro barbarie moderna.

L'autore seguita lungamente di questo passo e si accalora nell'intrico delle sue dimostrazioni. Precisa i tratti caratteristici del pensiero wagneriano in urto col gusto e con l'educazione francesi; dice, tra le altre cose, che gli apostoli del *Maestro* tendono a imporlo forzando l'ammirazione dei francesi, creando un ambiente propizio wagneriano, e volgendo i loro sforzi più che allo spirito dei francesi, a quella parte più intima e vulnerabile ch'è la loro sensibilità.

Il grande successo, insomma, dell'opera wagneriana in Francia turba la quiete del buon nazionalista. L'infiltrazione nei cervelli francesi degli ideali tedeschi, é continua e progressiva: egli se ne impressiona e lancia il suo grido d'allarme come una qualunque sentinella avanzata all'appressarsi del nemico. Ma, per essere creduto, falsa la voce, ed esagera; parla di montatura artificiosa, ed egli stesso, non se ne accorge, si monta artificiosamente.

— Molte, troppe sono le ragioni — dice il Caussy — che spiegano questo successo dell'arte *barbara* in Francia; ma, fra le tante, tramite potentissimo per l'infiltrazione perniciosa, è — secondo lui — la donna. Le donne francesi, sensibili, devote sino al sacrifizio, deboli nello sforzo delle loro volontà, sono facili a lasciarsi trascinare da questa falsa passione, e pronte a subire con delirio questa nuova brutale violenza. Le donne — seguita Caussy — s'immaginano che per virtù del loro sentimentalismo esagerato danno prova d'essere libere ed emancipate, e non s'accorgono, invece, che languono ancora nella schiavitù profonda, e che tutto ciò che culla la loro fantasia e le infiamma, non è libertà di pensiero, ma l'esaltazione del loro sentimento religioso, ma il tumulto dei desideri infiniti, repressi, che germinano e gridano nel loro petto.

E finalmente esclama: — Oh, se i francesi avessero conservato la virtù purissima della loro razza, il successo di Wagner non avrebbe segnato la decadenza dello spirito francese.

— No, signor Caussy, la verità non è questa. Sono i nuovi tempi che incalzano e premono i vecchi, è l'Idea trionfatrice che tra le rocce acuminate dell'umano pensiero, scaturisce come torrente impetuoso che balza, precipita, e corre beneficando dove passa le terre assetate e impoverite dalla lunga arsura.

W. B.

Voci del Peristilio

Cacace ci scrive da New-York in data 12 ottobre: Mascagni è qui tra noi acclamato, festeggiato. Ieri sera per la prima volta egli si è presentato al publico americano per dirigere la sua orchestra con lo *Zanetto* e la *Cavalleria Rusticana.*

Il teatro era splendido. Una profusione di luce, di gioielli, di bellezze. Quando egli è apparso ed è montato sullo scanno, il momento è stato solenne. Un applauso lungo, unanime è scoppiato per salutare il maestro.

Non farò, ora, certamente la critica di queste due opere musicali giacchè troppo conosciute; riporterò, semplicemente, la cronaca della deliziosa serata.

Nello *Zanetto*, dall' originale preludio, a sole voci, la Bianchini ha cantato molto bene ed è stata applaudita specialmente in quella melodia appassionata, in quella frase così dolce, e così drammatica

No, non andar da Silvia

Così pure la Mantelli alla quale il pubblico ha tributato plauso e dopo la serenata e dopo la frase

Come libellule
che van per l' aria libera.

Calato il sipario Mascagni assieme alla Bianchini ed alla Mantelli è stato vivamente acclamato, ed egli, specialmente, con insistenza, chiamato più volte sul palcoscenico. Gli sono stati offerti fiori a profusione ed una pergamena presentata a nome della Colonia dal Comitato della " Dante Alighieri " di New-York.

Se lo *Zanetto* è stato trovato un pò privo d' azione, la *Cavalleria* è piaciuta e molto. Dalla romanza, cantata molto bene dallo Schiavazzi — dall' intermezzo eseguito deliziosamente, finemente dall' orchestra sì da conquidere il pubblico che insistentemente ne domandò il bis — alla romanza di Santuzza che nell' impeto della passione, nello scoppio della frase:

Mi amò... l' amai

ebbe accenti superbi, tutto, tutto piacque e fu gustato con entusiasmo.

Bravissima ancora la Bianchini-Cappelli che fu applaudita vivamente nel duetto con *Turiddu* e nel duetto con mamma Lucia.

Bravo allo Schiavazzi, molto applaudito nel duetto con Santuzza ed all' addio finale. Anche Compar Alfio (Virgilio Bellotti) piacque molto nel duetto con Santuzza.

L' orchestra poi è stata entusiasticamente, freneticamente applaudita, specie nell' intermezzo eseguito magistralmente dai valorosi professori.

Quando l' orchestra ebbe accompagnato con le sue note concitate e brevi l' urlo straziante di Santuzza e fu calato il sipario, tutti, tutti sorsero in piedi acclamando con entusiasmo, con frenesia il maestro e gli artisti.

Domani sera si sarebbe dovuto dare per la prima volta l' *Iris*, ma si ripeterà lo *Zanetto* e la *Cavalleria.*

— La nuova opera del maestro Francesco Cilea, *Adriana Lecouvreur* che Arturo Colautti ha ridotto in quattro atti, rivestendola di que' suoi versi

alati e smaglianti che son preziosa guida al musicista, andrà in iscena al *Lirico* di Milano il 6 novembre, interpreti la Pandolfini, il Caruso, il baritono De Luca e la Ghibaudo.

— A Livorno è morto il maestro Oreste Carlini, apprezzatissimo maestro direttore di banda. Lascia un vasto patrimonio musicale tra cui un'operetta: *I diavoli alla Corte*, che ebbe alquanta fortuna. Il Carlini fu un lavoratore assiduo ma non seppe trarre frutto dalle sue fatiche ed è morto povero.

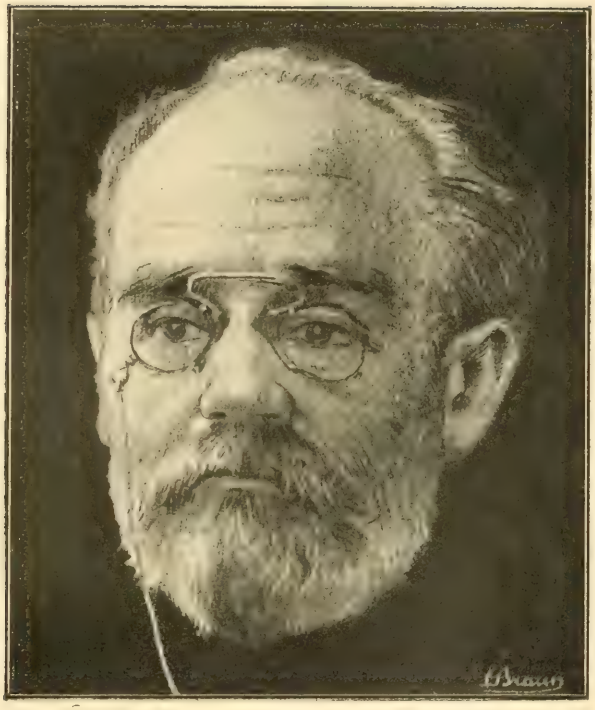
— *Brondi* ci scrive da Cuneo che quel Consiglio comunale ha votato pel Teatro Civico e per la prossima stagione di carnevale una dote di lire 9500 in contanti, oltre l'illuminazione e il riscaldamento.

— Attorno alla rappresentazione a Londra dell'*Eternal City* di Hall Caine corrono disparatissime versioni e più disparati giudizi. Si vuole che da quella specie di *féerie* tratta dal romanzo *The Eternal City* sia uscita una fantasmagoria fragorosa spettacolosa clamorosa dalla quale risulti troppo offesa la maestà di Roma antica. Pietro Mascagni vi ha scritto un preludio e degli intermezzi che sono stati pagati a peso d'oro. Il milionario proprietario impresario e attore signor Tree non ha lesinato sulla spesa per dare all'*His Majesty Theatre* uno spettacolo colossale. Ogni gusto è gusto, ma perchè i milioni non operano altri miracoli, cioè far offrire ai pubblici di tutto il mondo degli spettacoli meno decorativi e più ragionevoli?

— Eleonora Duse ha dato con la sua compagnia a Boston la *Gioconda* di Gabriele d'Annunzio. Dopo tre rappresentazioni di questa tragedia, la grande artista si produrrà nella *Città morta* e nella *Francesca da Rimini* dello stesso poeta.

— I moltissimi giornali che hanno fatto cenno del *Paradiso perduto* nella versione di Luigi Alberto Villanis, da noi pubblicato nel fascicolo precedente, si son fatti uno scrupoloso dovere di non citare la nostra *Rivista*. Un'eccezione l'ha fatta il *Fanfulla della domenica*, al quale per l'atto onesto divenuto così raro ai giorni nostri, mandiamo i più vivi ringraziamenti.

— Congressi teatrali. — Si annunzia un primo congresso d'artisti drammatici che avrà luogo in Roma nei giorni 15 16 e 17 del prossimo decembre e si pensa di organizzare un congresso tra impresari, dirigenti e proprietari di teatro. Queste riunioni tendono con mezzi diversi a raggiungere i medesimi scopi. Le questioni più vive sono: le modalità dei contratti tra attori e capicomici; il viaggio personale a prezzo ridotto agli artisti; la diminuzione o abolizione della tassa sugli spettacoli; la unificazione della percentuale dei diritti d'autore; la dotazione a ciascun teatro del legname occorrente per la messa in iscena di ogni compagnia, ecc. Problemi vivi, come si vede. È sperabile che da questi congressi sorgano dei voti atti a richiamare l'attenzione di chi può e deve venire in ajuto dell'esercizio teatrale così artisticamente che materialmente.



Emile Zola

Il teatro di Enrico Lavédan

La scienza si specializza sempre più, e l'arte fa lo stesso: è la tendenza ognor più dominante del secolo; genti la cui visione intellettuale abbracciava tutto lo scibile della conoscenza umana, un tempo, e artisti attraverso la cui opera passava il fremito di tutta l'umana passione; oggi, ogni campo di scienza si divide in cinque o sei parti, ognuna delle quali si fraziona in altre tante parti più piccole. Egualmente in arte: ognuno va restringendo l'ambito della propria osservazione ad un breve centimetro quadrato d'umanità.

Ciò non è molto, invero, nel teatro in ispecie, dove ci sono quei ricreatori di larga umanità che sono stati Shakespeare e Molière; ma probabilmente non può non essere così.

Notate gli scrittori francesi; tre quarti di essi non escono da una sola classe sociale: i loro personaggi hanno tutte le abitudini della loro vita in un'estensione di terreno che non va oltre poche centinaia di metri dalla loro dimora; in quella circoscrizione essi hanno il loro club, i loro teatri, le loro amanti, i loro fornitori, le loro chiese, anche, quando ci vanno; hanno un linguaggio che ognor più tende a diventare una cifra d'*argot*, lo speciale *argot* dell'ambiente; le stesse tendenze intellettuali, o quelle almeno che si chiamano tali, gli stessi piaceri, gli stessi vizi. Uno scrittore per esempio ha preso a trat-

tare il mondo aristocratico fino dal primo lavoro e non ne è più uscito, e ci conduce sempre in mezzo a duchi, marchesi o conti; l'altro si è dato alle *cocottes* ed ha trovato così piacevole restarci che ha seguitato per dieci anni a darci dei secondi atti in cui i personaggi, maschi e femmine, si spogliano vestono o travestono con amabile disinvoltura sotto gli occhi del pubblico; un terzo si è circoscritto al mondo politico, un altro a quello degli affari.... Non dico che con questo il teatro non continui nel complesso della sua produzione a rispecchiare ancora la vita del secolo; anzi questo scopo è raggiunto, perchè più l'osservazione dello scrittore si limita ad un breve ambito, più facilmente gli riesce di coglierne con precisione i particolari più tenui e sottili. Trovo solo che l'autore drammatico moderno il quale si è ristretto in un breve angolo di osservazione e fa più preciso, non sa più fare grande e largo; che attraverso il personaggio visto solo come eccezione fittizia ed accidentale di ambiente, egli non scorge più la vera natura umana nel suo fondo immutabile ed eterna.

Eppure è nella riproduzione di questa sola che l'opera d'arte può vivere nel tempo: l'opera di teatro in ispecie, la più caduca, la più effimera di tutte pel corrispettivo di rappresentazione viva, immediata che il pubblico di una sala di teatro le domanda.

Come elemento della vita di una data epoca, del pensiero, del sentimento di una data società, un romanzo, un libro possono sempre rileggersi anche se scarsi di contributo come documento alla storia dell'umana passione. Una commedia non la si ascolta più. E quante sono le commedie attuali, anche le meglio fatte, le più viventi d'osservazione minuta ed esatta del capriccio, della piccola nota della vita contemporanea, che non diventino affatto, o quasi incomprensibili dopo due o tre anni dal loro primo grande successo? Quante sono quelle perfettamente dimenticate dopo dieci anni?

Perchè quasi solo, oggi, del repertorio di Dumas figlio, resta ancora e resterà *La signora dalle camelie?* Non perchè essa è *Margherita*, creatura di peccato, prodotto di una data organizzazione sociale, la quale vuole la sua carne da piacere, come altra organizzazione vuole la sua carne da cannone, o le sue vittime oscure del lavoro e della fatica; ma perchè essa è la creatura umana che ama e soffre, ed è in questo solo che essa resta, come eterni restano l'amore ed il dolore.

⁂

Ma eccomi andato un pò lontano dall'osservazione della specializzazione dell'arte drammatica: ci ritorno.

Enrico Lavédan, il cui *Marchese di Priola* ha avuto in Italia poche

sere or sono la prima rappresentazione ed un successo, è un esempio tipico di questa specializzazione. Egli non solo ha costretto il campo della sua osservazione al mondo aristocratico o almeno al ceto ricco, grassa borghesia che non conta le migliaia di lire, ma ad una sola parte di questo mondo: quella che si diverte.

Bourget, salvo errore, aveva già trovato una parola per determinare questa specie di gente che si gode la vita: i *fétards;* ebbene: Lavédan è il poeta drammatico dei *fétards.*

E questa sua specialità data da lontano: fino dai primi articoli pubblicati nella *Vie parisienne* collo pseudonimo di *Manchebelle*, e sino dal primo lavoro per il teatro: *Une famille* (1890) passando per *Le prince d' Aurec* (1892) per *Les deux noblesses*, che del lavoro precedente è una continuazione, per *Les viveurs*, (1894) fino al *Vieux Marcheur* (1899) al *Nouveau jeu* (1901) e finalmente al *Marquis de Priola* (1902).

Da questa produzione si stacca con un tono tutto diverso, e come un' eccezione singolare di gente e di sentimenti virtuosi — fin troppo virtuosi — *Cathérine*, rappresentata nel 1901, e giacchè le donne virtuose non debbono avere storia, così di *Cathérine* non è qui il caso di parlare.

Poichè questo intermezzo di commedia castigata e sentimentale in cui si vedono dei duchi autentici sposare delle maestre di piano, fermati nel loro tentativo di tradimento coniugale dal semplice predicozzo morale loro fatto da un ex-innamorato della duchessa, il quale aveva sacrificato il suo amore alla felicità di lei; questo intermezzo di commedia fatta per le famiglie — serata bianca — passa troppo nell' ombra di fronte a ciò che il Lavédan ha scritto prima e dopo perchè non sia dal punto di vista di questa sola produzione così poco casta ed innocente che bisogna considerarlo.

⁂

Ed è un' accentuazione sempre maggiore del tipo: sempre una ricerca più acuta di quanto vi è di incosciente nel cinismo, nell' egoismo del *viveur*, di quanto vi è di fatalmente dissolvente nella sua azione umana e sociale.

Le Brissard di *Une famille* che, tanto per distrarsi dalla sua vita inutile e vuota, tenta la seduzione della seconda moglie del suocero, e non si accorge di passare così accanto ad un dramma domestico dei più terribili, è ancora un ingenuo — " un innocent ", gli dice sua moglie all' ultima scena della commedia — un incosciente cui bastava

poco, un diverso indirizzo di educazione, forse il bisogno di lavorare per vivere, per riuscire un bravo galantuomo; *Il principe di Aurec* e la principessa sono certo più corrotti, ed il quadro della loro vita è ben quello della nobiltà in lotta colla questione del denaro, e che ha perduto il senso della funzione sociale della sua casta e perfino l'ultima fierezza del nome..... Il principe, allegramente cinico, si diverte a impegnare e a disimpegnare, al Monte di Pietà, la spada degli avi;..... la principessa trova naturale e semplice di farsi pagare le note della sarta da un banchiere ebreo; ma non arrivano che ad una mezza rovina perchè non hanno che dei mezzi vizi.... Il personaggio non è ancora completo: aspettate: verrà più tardi.

Coi *Viveurs* intanto il passo è notevole: *Dupallet*, *Paolo Salomon*, la signora *Blandain*, tutta questa ricca borghesia aspramente assillata dal piacere in cerca sempre di nuove sensazioni, ce ne mostra già delle cose stravaganti e pazze: il *senatore Labosse*, l'*istitutrice Felampin*, il giudice *Giroux-Jodard* del *Vieux Marcheur* ci getteranno in piena pornografia e in mezzo a quadri che arrivano fino all'osceno; ma *Paolo Gostard*, sua moglie, gli suoceri, e *Bobette* nel *Nouveau jeu* ci daranno ancora una visione più acuta del turbamento morale di una generazione che non crede più a nulla, nemmeno a se stessa.... e per la quale tutto che fu ed è patrimonio di umana coscienza, rispetto di sè e degli altri, rettitudine d'onore, tradizioni di onestà, cortesie di convenienza è fuor di moda, vecchio *jeu*, e fuori di circolazione; il *nouveau jeu* rappresenta invece il farneticare, il barcollare nel vuoto di tutta una folla di disiquilibrati, di deficienti morali, che vi fanno un'impressione non so se più comica o paurosa..... " Enrico " Lavédan ha in pieno, ritratto, studiato la psicologia, scritto la storia " naturale e sociale del gaudente moderno „ scrive il critico Renato Doumic; e si può aggiungere anche: da osservatore profondo, se non sempre sereno e superiore al fatto osservato, giacchè se egli spesso ride e si diverte coi personaggi, il suo riso è però troppo aspro, la sua gaiezza è troppo feroce per avere la caratteristica della superiore benevolenza e pietà che spira sempre attraverso l'opera dei moralisti.

⁂

L'ultimo lavoro del Lavédan: *Il marchese di Priola* è certo, di tutto il suo teatro, quello che è più significativo; mai fino ad ora egli aveva accumulato in un solo personaggio tanto distacco profondo da tutte le convenienze della morale sociale e d'uso corrente: mai sull'amore erano state pronunziate teorie così ciniche e scettiche, sulla vita e sugli uo-

mini osservazioni più sconfortanti e desolanti; mai la ricerca del godimento era stata portata ad uno stadio più perverso e raffinato.

Tutto il contenuto filosofico del dramma è, del resto, in questa parte di discorso che il *marchese di Priola* fa al figlio nelle prime scene:

— " Vivi qualche anno attraverso le passioni; vedi il nulla di tutto; procurati alcuni adulterii; sii tradito dalle donne, rendi loro i tradimenti centuplicati; soffri, comincia col piangere molte lagrime in attesa che dai tuoi occhi non possa più sgorgare una sola stilla di pianto; versa un pò del tuo sangue se ti si presenta l' occasione.... e dopo di ciò comprenderai che la vita è tutto il contrario delle pastorellerie d' Arcadia che credevi, e rimpiangerai di non avermi ascoltato. Ma sarà troppo tardi e colle tue idee arriverai a tutte le miserie...

— Non mi fanno paura...

— Non fanno mai paura, prima.... Seguendo il mio esempio tu avrai la felicità relativa, la sola che è possibile avere; la felicità della dominazione nel disprezzo e nella coltura artistica del male. „

⁂

Ora questo doloroso, incoercibile pessimismo della vita, non passivo, rassegnato e melanconico, ma aspro e violento, è l' insurrezione vera e propria contro l' organismo sociale; l' arma e i mezzi di lotta non avranno certo niente a che fare colla dinamite ed altre simili materie poco igieniche; ma l' effetto ne è disastroso e pauroso lo stesso.

Un " nihilista elegante „ definisce il protagonista uno degli altri personaggi della commedia, e la definizione è in gran parte giusta. Ma siamo fuori della realtà. E del protagonista di questo dramma, superbo certo in alcune parti—per esempio in tutto il secondo atto—di questo dramma urtante e brutale nella sua forma e nel suo linguaggio, è interessante il trovare le origini..... proprio nel più illustre degli autori romantici di mezzo secolo fa. Aprite il noto libro di Feuillet: *Il signor di Camors*, e nelle prime pagine subito, troverete il testamento morale che il vecchio Conte lascia, uccidendosi, al figlio.

— In realtà tutti i principi sono indifferenti; sono veri o falsi secondo il momento. Le idee sono istrumenti di cui dovete imparare a servirvi per dominare gli uomini.... Essere amato dalle donne, temuto dagli uomini, essere impassibile come un Dio davanti alle lagrime delle une o il sangue degli altri; finire in una tempesta: ecco il destino a cui io ho mancato e che vi lego.... Applicatevi a liberarvi da tutte le schiavitù naturali, istinti, affezioni, simpatie, tutti ostacoli alla vostra libertà e alla vostra forza. Non vi ammogliate, se qualche interesse superiore non vi ci obbliga: se vi ammogliate non abbiate

figli; non abbiate amici; Cesare invecchiando ne ebbe uno, che fu Bruto. — Il disprezzo degli uomini è il principio della saviezza. „

Vedete: il personaggio è già là, nel vecchio romanzo; certo nel *Marchese di Priola* il genere di osservazione è meno vasto, più unilaterale e si restringe quasi tutto ai rapporti sessuali; ma perchè risalire tanto in alto, come si è fatto, da alcuni critici, e parlare di una nuova incarnazione del Don Giovanni? Ad ogni modo non si tratterebbe di nessuna incarnazione seguente la tradizione del celebre eroe spagnuolo; eroe del libertinaggio, è vero, ma tale però che poco per volta s'innalza, si eleva, fino a diventare l'idealista e mistico ricercatore dell'amore assoluto: illuso, ingannato prima egli stesso che ingannatore. È a questo titolo, nella complicazione di questi vari elementi che la leggenda di Don Giovanni prende nella letteratura europea il suo posto accanto a quella di Amleto e di Faust. Nel dramma di Lavédan siamo molto lontani da questo; il congegno della favola più moderna non consente nè l'intervento soprannaturale della statua del Commendatore, nè le stravaganti invenzioni che Dumas padre ha sparso nel suo *Don Giovanni di Marana;* ma il personaggio resta lo stesso di tono romantico; febbrilmente dibattentesi in un ambiente che non è più fatto a suo uso e consumo. Epperò le perfidie sentimentali, tutta quella serie di delitti d'amore che egli commette, freddamente e impassibile, ci sorprendono e ci ripugnano; il personaggio a forza di volere essere fatalmente tragico, finisce talvolta coll'apparire grottesco. Nondimeno conviene riconoscere che il teatro di Lavédan nel genere di osservazione speciale a cui si è volto doveva arrivare a questo personaggio che alla fisonomia dei *fétards* descritta fin quì dà l'espressione più acuta ed eccessiva.

Ma il tipo ormai è completo ed esaurito: ha dato quanto poteva dare; forse anche più di quanto conteneva, perchè, ripeto, siamo già fuori della realtà vivente, siamo già un pò al simbolo che non è infine che la ricerca di dare alla realtà una espressione che va oltre la materialità dei fatti rappresentati. Epperò il Lavédan, se non vorrà ripetersi, dovrà uscire da questo campo chiuso in cui sino ad ora non ha potuto vedere che una strana e fantastica vegetazione di fiori del male, dall'acre e malsano profumo. Un artista della tempra di Lavédan deve vedere qualche altra cosa nell'arte e nella vita, le quali hanno altri e più vasti, e meno tristi e paurosi orizzonti.

Bologna, ottobre 1902.

Oreste Cenacchi

Pamela reazionaria

Il fatto è noto; e chi si è occupato della fortuna del Goldoni in Francia ha dovuto necessariamente farne parola. Pur tuttavia la lettura di un libro recentissimo (1) in cui Arturo Pougin rimette in luce alcuni documenti assai curiosi, i quali danno modo di completare uno dei più notevoli momenti della storia del teatro francese, un episodio cui è strettamente legato il nome del nostro Goldoni, ha in me destato il desiderio di raccogliere gli elementi diversi che possono contribuire a ricostituire le caratteristiche scene.

Fu Giuseppe Maria Chénier, l'autore tragico, così atrocemente calunniato dai suoi nemici, i quali affermarono avere egli contribuito all'arresto e alla condanna del suo illustre fratello Andrea (e quella mala lingua del Gorani ripete l'infame accusa,) laddove fece ogni sforzo per salvarlo: fu lo Chénier, che nella seduta del 7 febbraio 1793 propose con una patetica e abile relazione alla Convenzione nazionale un breve progetto di legge per cui lo stipendio annuo di L. 4000 concesso al Goldoni nel 1768 dalla Corte, doveva continuare ad essergli pagato dalla tesoreria nazionale. " C'est par l'orgueil — egli " disse — que les rois encourageaient les lettres; les nations libres " doivent les soutenir par un esprit de reconnaissance, de justice et " de saine politique... „ In nome di questa verità egli si accingeva a " intéresser la gloire nationale au sort d'un vieillard étranger, d'un " littérateur illustre, qui depuis trente années a regardé la France " comme sa patrie, et dont les talents et la vertu ont mérité l'estime " de l'Europe: Goldoni, cet auter sage et moraliste, que Voltaire a " nommé le Molière de l'Italie... À l'âge de quatre-vingt-six ans...

(1) Arthur Pougin. — *La Comédie-Française et la révolution.* — Paris, Gaultier, Magnier et C., 1902.

“ il descend dans le tombeau entre les infirmités et les misères, mais “ en bénissant le ciel de mourir Français et républicain „.

Ve lo figurate il buon Goldoni, ardente di fede repubblicana? Eppure la frase fece il voluto effetto, e la Convenzione approvò il progetto: per disgrazia, il povero vecchio era morto il giorno prima, il 6 di febbraio, alle sei di sera, rue Pavèe-Saint-Sauveur, n.° 1, section de Bonconseil. Il 10 febbraio lo Chénier propone che sia concessa alla vedova Goldoni, Nicoletta Connio, una pensione di 1500 lire, “ et “ la Convention décrète à l'unanimité le bienfait de la liberté envers “ le génie „. Il 17 dello stesso mese il Clavière, Ministro delle pubbliche contribuzioni, si rivolge ai *cittadini attori del Teatro Nazionale*, invitandoli a dare una rappresentazione del *Bourru bienfaisant* per sopperire a talune passività lasciate dal Goldoni, cui la vedova non poteva far fronte. Anche il Clavière insiste, come lo Chènier, sui sentimenti repubblicani del Goldoni: — “ Il appartenoit lui-même tellement á “ la Révolution — egli afferma — que son plus grand tourment étoit de “ se voir contraint par ses maux, la vieillesse et les besoins de sa “ compagne, à réclamer une pension qu' il tenoit de Louis XV et “ dont le payement étoit suspendu. Je l' ai vu exprimant avec cha- “ leur le regret de ne pouvoir en jeter la patente dans le feu qui a “ consumé les attributs de la Royauté „.

E pensare che da soli sei anni erano state pubblicate a Parigi e in lingua francese le *Memorie* del Goldoni, in cui le espressioni di devozione alla monarchia sono tutt' altro che velate!

La rappresentazione ebbe luogo il 18 giugno 1793, e fruttò la somma di L. 1859 e 15 soldi, di cui il nipote di Goldoni segnò ricevuta a nome della vedova.

Meno di tre mesi dopo, la rappresentazione del rifacimento d'una commedia del Goldoni, riconosciuta gravemente reazionaria, dava luogo alla chiusura del teatro francese e all' arresto in massa dei comici di quel teatro. La commedia che ebbe un sì drammatico epilogo, che per poco non si mutò in sanguinosa tragedia, fu la tenera e dolce *Pamela nubile*.

⁂

Ben noti sono gli entusiasmi destati in tutta Europa dal celebre romanzo di Samuele Richardson fino dal suo apparire (1740); ai nostri giorni però non è facile trovare chi abbia la forza d'animo necessaria per accingersi alla lettura di un libro che si presenti con un titolo di questa concisione: *Pamela, o la virtù ricompensata, lettere famigliari scritte da una bella giovane ai propri genitori e pub-*

blicate allo scopo di coltivare i principî della virtù e della religione nello spirito dei giovani di ambo i sessi: opera che ha un fondo di verità e che, mentre intrattiene piacevolmente lo spirito con una varietà di incidenti curiosi e toccanti, è completamente scevra da tutte quelle immagini che in troppi scritti composti per semplice divertimento tendono a infiammare il cuore anzichè a istruirlo... E ripigliamo fiato! Il titolo solo basta a giustificare il *Joseph Andrews*, spiritosa parodia che della *Pamela* pubblicò il Fielding un anno dopo (1741), con successo pari a quello del romanzo del Richardson. Nel 1742 *Pamela*, nella traduzione dell' abate Prévost, fa il suo ingresso trionfale in Francia; nel 1743 il Boissy e pochi mesi dopo il La Chaussée, lo inventore del dramma lacrimoso, s' impadroniscono del soggetto e lo mettono in scena, il primo alla *Comédie-Italienne*, il secondo alla *Comédie-Française*, riportandone due solenni fiaschi.

Il 16 giugno 1749 fu rappresentata per la prima volta alla *Comédie-Française* la commedia del Voltaire *Nanine, ou le préjugé vaincu*, ispirata anche essa al romanzo del Richardson.

Il conte d' Olban, signore ritirato in campagna, ha promesso di sposare la baronessa de l' Orme, vedova sua parente, di un carattere insopportabilmente insolente, tanto che non si capisce come mai il conte, il quale pure le dice chiaro e tondo che non vuol più saperne del fissato matrimonio, non se la levi di torno. Egli è innamorato di Nanine, giovine contadinella che è stata allevata in casa di lui, ove essa si trova in condizione di fantesca. Una lettera affettuosa di Nanine diretta al padre e intercettata dalla baronessa, fa credere al conte che la sua fiamma sia d' altri innamorata; egli allora riannoda le trattative di matrimonio con la baronessa, a malgrado della ripugnanza della marchesa d' Olban, sua madre, che non può soffrire la futura nuora, la quale a sua volta non esita a manifestare ripetutamente al conte la propria antipatia per la madre di lui, che essa dichiara insopportabile. In verità fra le due non so chi sia peggio: una, violenta e male educata; l' altra, chiacchierona fenomenale, benchè nel fondo non cattiva. Finalmente tutto si scopre: il padre di Nanine si fa conoscere e dichiara di aver lasciato credere che la figlia fosse orfana temendo si vergognasse di avere per padre un soldato! Il conte sposa Nanine, col consenso della marchesa, la quale però riconosce che si tratta di una vera eccezione e chiude la commedia con queste parole:

" Que ce jour
" Soit des vertus la digne récompense,
" Mais sans tirer jamais à conséquence.

La commedia è pesante, e il ripetersi continuo di massime e di aforismi le dà un aspetto assai pedantesco: ad ogni modo, ed anche a malgrado di qualche menda rilevata dal pubblico (si ricorda il brutto verso " Non, il n' est rien que Nanine n' honore „ detto dal conte all' ultima scena) il successo fu buono. È vero che il Collé nelle sue interessanti memorie dichiara che il Voltaire era riuscito ad avere al teatro un pubblico numeroso e favorevole, regalando " les deux tiers " du parterre et des loges à ses nièces, ou à quelques autres fem- " mes de sa connoissance „; non bisogna però dimenticare che il Collé, " qui n' a pas le tempérament admiratif „, come argutamente nota il Lanson, era nemico fiero e convinto del Voltaire e delle commedie lacrimose, e anche dopo trentun anno confermava il primo suo giudizio. Così pure, dopo trentun anno, confermava la verità di questo aneddoto narratogli dal Laplace, il traduttore del teatro inglese: " Il prétend qu' à la troisieme représentation de *Nanine*, où il assi- " stoit, il s' eleva un petit ricanement dans le parterre, qui paroissoit " improuver quelques détails de cette rapsodie; qu' alors Voltaire, " qui étoit placé aux troisièmes loges en face du théâtre, se leva, " et cria tout haut: *arrêtez, barbares, arrêtez!* et que le parterre " se tut „.

⁂

La *Pamela* del Goldoni è di un anno posteriore alla *Nanine* del Voltaire; anche il Goldoni si è tenuto fedele al romanzo del Richardson, salvo che nello scioglimento. A lui sembrava che il fine morale propostosi dall' autore inglese non convenisse ai costumi e alle leggi del suo paese: a Londra un Lord non deroga alla nobiltà sposando una contadina; a Venezia un patrizio che sposa una plebea, priva i figli della nobiltà patrizia, ed essi perdono certi diritti politici: non devesi ammettere il sacrifizio dei figli, col pretesto di ricompensare la virtù.

Per ciò il nostro Goldoni attribuisce a Pamela una origine nobile, da tutti ignorata, finchè il padre di lei non svela il mistero: ciò, a suo avviso, dà modo di rispettare l' onorevole costume di mantenere l' uguaglianza delle condizioni nel matrimonio e di mostrare un uomo nobile che sente con ugual forza gli stimoli dell'onore e quelli dell' amore.

Il Voltaire aveva bensì fatto della sua *Nanine* una semplice contadina: ma aveva dovuto trasportare in Francia l' azione e modificare i caratteri; invece il Goldoni aveva potuto, con la sua trovata, mantenere intatti *i bei caratteri inglesi*, come egli dice, conforman-

dosi il più possibile alle massime ed ai costumi di quella illustre nazione.

Già prima che il Goldoni si recasse in Francia, la sua *Pamela* era stata tradotta in prosa francese dal du Bonnel du Valguier e pubblicata a Parigi dal Coutelier nel 1759.

Ora, come spiegare che nel 1793, in pieno Terrore, uno scrittore francese pensasse a rimettere a nuovo la *Pamela* goldoniana, mantenendo vive le modificazioni apportate alla tela del Richardson dal nostro autore, mosso appunto da quei pregiudizi di casta con tanta ingenuità da lui esposti; non solo, ma anche aggiungervi considerazioni e frasi che dovevano necessariamente giudicarsi fieramente reazionarie e incriminabili?

Chi abbia scorso le vivaci e interessanti memorie del Fleury, ossia quelle memorie che G. B. Laffitte compilò con la scorta delle note lasciate dal celebre attore (e che meritano fede più di quel che molti credano), può rendersi conto abbastanza chiaramente delle ragioni di tale fenomeno: e i documenti di cui si vale il Pougin nel suo nuovo libro, confermano pienamente l'impressione prodotta da quelle Memorie.

Sta il fatto che i comici del teatro francese, ribattezzato *Théâtre de la Nation*, erano rimasti in fondo all'anima i " Comédiens du Roi "; e, fatta eccezione di pochi, tra cui il gran Talma, il quale, combattuto accanitamente, aveva finito con lasciare quel teatro insieme a qualche collega, non sapevano e non volevano adattarsi alle nuove idee: e per ciò, non soltanto respingevano sistematicamente tutti i lavori che si mostravano ispirati ai principî della rivoluzione, ma cercavano di mantener vivo un repertorio rispondente alle loro idee.

Da qui le ostilità fra il Teatro della Nazione e la stampa repubblicana; da qui le difficoltà frapposte alla esecuzione del *Charles IX* dello Chénier; da qui la accettazione e le burrascose esecuzioni della commedia del Laya *L'ami des lois* e finalmente di *Paméla ou La vertu récompensée*, commedia in versi che Nicola Luigi François di Neufchâteau aveva imitato dalla *Pamela nubile* del Goldoni.

Bisogna aggiungere che il pubblico fedele di quel teatro sosteneva i comici in tale inopportuno atteggiamento; ed essi, illusi, credevano di essere appoggiati da un partito destinato a superare quei tempi calamitosi e ad imporsi. Vi sono nelle memorie del Fleury delle pagine gustosissime, sia per l'indignazione con cui si parla di quella *horde* dei *tapes-durs*, per qualche tempo imperanti nella platea, sia per la soddisfazione con cui è constatata la presenza del *vero* pubblico.

La sera del 2 settembre 1793, per la nona rappresentazione della

commedia del François, la sala era pienissima; non era mai stata nè più brillante, nè meglio composta, al dire del Fleury: " les dames " mêmes étaient en nombre, et quelques unes avaient osé se coiffer " autrement que de la sordide cornette, symbole d'égalité; parmi les " hommes, j'apercevais bien quelques têtes à cheveux noirs et crépus, " mais nous avions en grande majorité de belles lignes de têtes pou- " drées, de ces têtes dignes et respectables qui, depuis vingt ans, " avaient suivi et protégé la Comédie-Française, restes précieux de " l'ancien parterre du faubourg Saint-Germain; il y avait certes quel- " ques dangers à se trouver chez nous: peut-être était-ce précisément " à cause de cela qu'ils venaient nous voir... „

L'effervescenza di quel pubblico era più che giustificata: fino dalla prima rappresentazione, che aveva avuto luogo il 1° agosto, *Pamela* aveva dato sui nervi alla stampa. *La Gazette Nationale* (*Moniteur Universel*) analizzava il lavoro, dandoci modo di accertare che esso segue la commedia goldoniana: infatti, verso il fine, " le bonhomme " Andrews, pere de Paméla, tombe à ses pieds (di mylord Bonfil), " lui déclare qu'il est le comte Oxpen, un des chefs des Montagnards " écossais, dont la tête est proscrite (proprio il conte Auspingh, ideato " dal Goldoni)... Cependant il se trouve que le père de lord Arthur " avait obtenu la grâce du comte Oxpen (appunto come nella *Pamela* " goldoniana). Cette circonstance met le comble au bonheur de mylord " et de Paméla, dont le mariage se trouve très bien assorti „. Il critico però soggiunge, ricordando il romanzo del Richardson e la *Nanine* " ... mais ni l'auteur anglais, ni Voltaire, n'a fait son héroïne fille d'un " comte; tous deux ont senti que c' était manquer le but moral de " leur ouvrage, qui était de combattre le préjugé de la naissance „.

Ma non tutti i giornali erano così moderati: altri, fra cui notevolissima la *Feuille du salut public*, iniziò una campagna tremenda contro la commedia, che dava pretesto a manifestazioni antirivoluzionarie e realiste; finchè il 29 agosto un ordine del Comitato di salute pubblica proibiva un'ora prima dello spettacolo la rappresentazione di *Pamela* promessa per quella sera.

L'autore propose di introdurre delle modificazioni al suo lavoro; il Comitato le vide, le approvò, e tolse la proibizione.

" J'ai changé sur-le-champ - scrive il François - ce qui en 1793, avoit " paru prêter à des allusions que je n'avois pas pu prévoir lorsque " je composai ma pièce en 1788, et que je la lus au Lycèe en 1789... " Paméla... sera donc roturière, et sans doute elle y gagnera. Il est vrai " que l'auteur y perd. Ce changement détruit une seconde comédie

« en cinq actes, en vers, que j'étois tout prêt à donner, d'apres celle de Goldoni... „

Era la *Pamela maritata*, commedia che si aggira appunto intorno alle premure di milord Arturo per ottenere la conferma della grazia concessa al padre di Pamela, ciò che dà luogo a equivoci, a maligne insinuazioni, alla violenta gelosia di milord Bonfil: tolta al conte Auspingh la nobiltà e la sua condizione di ribelle, tutta la costruzione si sfascia immediatamente.

Torniamo alla famosa sera del 2 settembre: in quella numerosa assemblea, il Fleury nota un uomo che solo fra tutti gli dà noia.

" C'était un des effervescens d'alors; je l'ai vu bien changé depuis,
" notamment à Dresde, faisant assez bonne figure dans les états-majors;
" mais à cette époque c' était ce qu'on appelle un sacripant... Je ne
" le voyais que par derrière, et cependant j'étais tourmenté de le voir:
" je trouvais dans la dimension de ses épaules, dans son ample nuque,
" dans sa tête carrée, dans sa manière de se cambrer, de toiser la
" salle, de s'appuyer sur le coude, quelque chose dont je n'augurais
" rien de bon... „

La recita comincia benone; tutti gli artisti sono ben disposti: la giovane M.lle Lange, la quale, dopo essere stata per breve tempo coi dissidenti del teatro della via Richelieu capitanati dal Talma, era tornata al *Théatre de la Nation*, proprio nel momento in cui la catastrofe si avvicinava a gran passi, recita squisitamente: il Fleury si anima; taluni movimenti d'impazienza e di protesta del suo persecutore, ossia dell' uomo che ha notato dapprima, lo eccitano maggiormente.

Eccoci al momento fatale; il buon Andrews dice a Fleury-Bonfil:

" L'erreur avait fondé la puissance du prêtre;
" Mais sur l'homme crédule un empire usurpé,
" Doit cesser aussitôt que l'homme est détrompé.
" L'Angleterre l'éprouve, et des sectes rivales
" Elle oublie aujourd' hui les discordes fatales;
" Chacun prie à son gré, les amis, les parens
" Suivent sans disputer des cultes différens.
" Eh! qu'importe qu'on soit protestant on papiste!
" Ce n'est pas dans les mots que la vertu consiste,
" Pour la morale au fond votre culte est le mien.
" Cette morale est tout et le dogme n'est rien.
" Ah! les persecuteurs sont les seuls condamnables,
" Et les plus tolérans sont les plus raisonnables.

" Je saisis vivement la réplique comme on attrappe la balle au bond, " et... je jette à la tête de notre persécuteur mon vers bien isolé:

" Tous les honnêtes gens sont d'accord là-dessus.

" — C'est insupportable! s'écrie l' homme en se dressant;... vous " répétez des vers qu'on a retranchés et qui sont défendus.

" — Non, monsieur! je joue mon rôle comme il a été approuvé par " le Comité de sûreté générale.

Il pubblico interviene, vociferando contro l'interruttore.

" — Vous voulez donner raison aux modérés, hurle l' homme en " frappant sur le balcon. La pièce est contre-révolutionnaire!

" Le public alors se leva d'un seul mouvement:... il n'y faisait pas " bon pour l'attaquant, et le mot: „ Sortez! " n'était pas prononcé qu'il " disparut „.

Il Rousselin, redattore del famigerato giornale *Feuille du salut public*, narra che quel " patriote „ interpellò invece l'attore gridando: " Point " de tolérance politique! C'est un crime! „ Dopo di che fu espulso dalla sala.

E la rappresentazione continuò trionfalmente.

Frattanto quel " patriote „, che si chiamava Jullien de Carentan, corre al Club dei Giacobini, ove impera il Robespierre, e infiamma gli animi dei presenti col racconto dei fatti di cui è stato vittima: " Je sort du Théâtre de la Nation, où j' ai assisté à la représenta- " tion d' une pièce intitulèe *Paméla*. La scéne étoit coverte de dé- " coration royalistes et aristocratiques de toute espèce, cordons " bleus, etc., et de cocardes noires à tous les chapeux; je crus d'abord " que c' étoit pour en faire voir la ridicule, et j' attendis patiemment " le dénouement: point du tout, c' est que la pièce entière étoit con- " sacrée aux éloges de cette espèce de gens qu' on appeloit autre- " fois de *grands seigneurs*. J' avois peine à contenir mon indignation; " mais elle éclata lorsque s' entendis prononcer trois vers, dont voici " le sens:

" ...Les persécuteurs seuls sont coupables,
" Et les plus tolérans sont les plus pardonnables;
" Tous les honnêtes gens seront de cet avis.

" On applaudissoit avec fureur; je me levai et m' écriai que si on " avait dessein de faire quelque application à notre révolution, je m' in- " scrivois en faux et repoussois la calomnie. *A bas*! crioit-on des " loges. Je les défiai tous et je ne sortis qu' à l' aspect d' un homme

" décoré d' une écharpe tricolore, que je pris pour un magistrat....
" Ce n' étoit qu' un comédien.... „

E seguita amplificando, per dimostrare i soprusi di cui è stato vittima e le sue fiere risposte.

Il Robespierre, dopo aver dato qualche schiarimento circa l' operato del Comitato di salute pubblica nella revisione del lavoro del François di Neufchâteau, corre al Comitato stesso, espone i fatti e chiede che si proceda con rigore e con prontezza; e il Comitato, seduta stante, considerato " que les acteurs et les actrices de ce téâtre " ont donné des preuves soutenues d' un incivisme caractérisé depuis " la révolution et représenté des pièces antipatriotiques,

" Arrête:

" 1° Que le Théâtre-Français sera fermé;

" 2° Que les comédiens du Théâtre-Français et l' auteur de *Pa-* " *méla*, François (de Neufchâteau) seront mis en état d' arrestation " dans une maison de sûreté, et les scellés apposés sur leurs pa- " piers „.

Il giorno seguente. 3 settembre 1793, la Convenzione nazionale approvava l' ordine del Comitato di salute pubblica, e l' arresto in massa dei comici e dell' autore era un fatto compiuto.

Se scamparono tutti alla ghigliottina, che a pochi perdonava, ciò fu opera dell' eroico Labussière, il quale osò sottrarre e distruggere i documenti che li riguardavano e che si trovavano nei fascicoli a lui affidati nella sua qualità di impiegato presso gli uffici del Comitato di salute pubblica.

Il 9 termidoro rese la libertà a tutti e, probabilmente, giunse a tempo per salvare anche la testa del Labussière il quale aveva fatto sparire troppe carte importanti perchè una volta o l'altra la sua generosa infedeltà non avesse a scoprirsi.

Pochissimi furono i comici del Théâtre-Français, che per una ragione o per l' altra poterono evitare l' arresto: tra questi il celebre Pier Luigi Dubus-Préville, il quale erasi da poco ritirato definitivamente dal teatro e contava allora settantadue anni.

Ma la notizia dell' arresto dei suoi compagni lo gettò in uno stato di estrema agitazione; persuaso che da un momento all' altro ugual sorte sarebbe toccata a lui, le sue facoltà mentali ne soffrivano gravemente: era ormai una vera fissazione che lo angosciava.

Per sottrarlo a tale incubo, la famiglia e gli amici immaginarono un mezzo abbastanza singolare. Un giorno un suo amico lo avvertì che era stato denunziato come controrivoluzionario: ma il tribunale stesso, chiamato a giudicarlo, era persuaso della sua innocenzza; anz i giudici, per evitargli l'arresto, si sarebbero riuniti in casa di lui e quivi avrebbero pronunziato sul suo conto la loro sentenza che certo sarebbe stata di assoluzione.

Spettava ora allo stesso Préville preparare la propria difesa e provare la sua innocenza: subito il vecchio artista si alza dal letto, e, in breve, la sua difesa è pronta. Ecco che nella sua sala si riuniscono i gravi magistrati, nella veste conveniente alla parte che sostenevano: il Préville compare loro dinnanzi: gli vien letto l'atto d'accusa, lo si interroga, lo si ammette a difendersi.

L'arringa, concisa e vigorosa, tendeva a dimostrare scevri da ogni colpa oltre che lui stesso, anche tutti i suoi antichi colleghi, di cui invocava la liberazione. E il tribunale, dopo breve consultazione, dichiarava pienamente provata l'innocenza del Préville, al quale fu anche promesso che, con le necessarie formalità, anche i suoi amici avrebbero avuto la stessa sorte.

Questa commedia, suggerita dall'affetto, ricondusse la calma nell'animo angosciato del povero attore, che doveva ancora ripresentarsi su quelle scene per tanti anni da lui calcate, e chiudere la serie dei suoi trionfi, con una ultima esecuzione del *Bourru bienfaisant* del nostro Goldoni.

Infatti la Comédie-Française non soltanto aveva ripreso vita, ma era stata ricostituita nella sua antica forma per opera di un Ministro amico delle arti e delle scienze, che aveva coltivato fino dall'infanzia: e questo Ministro era per l'appunto il nostro Nicola Luigi François di Neufchàteau, il versificatore di *Pamela*, l'autore di un notevole saggio sulle *Provinciali* e sullo stile del Pascal, e di importanti studi di agraria.

Ho potuto pescare un opuscolo stampato a Parigi l'anno VI della repubblica in cui è reso conto della distribuzione dei premi agli allievi del *Prytanée français*, già *Institut des Boursiers*, fatta dal cittadino François, ministro dell'interno, il 6 fruttidoro del detto anno VI (23 agosto 1798). Dopo i discorsi del Commissario del potere esecutivo e del direttore dell'Istituto, " le Ministre de l'Intérieur a... adressé " aux Élèves un discours paternel, plein de cette éloquente sensibi- " lité (non bisogna dimenticare che siamo al tempo della invasione " dei *cuori sensibili*) qui le caractérise. Il a exhorté les Élèves à pro-

“ fiter de l' éducation républicaine qu' ils avoient l' avantage de rece-
“ voir dans le Prytanée français „.

Ed un allievo, il cittadino Julhe, recitò un' ode di sua composizione, in cui dopo avere accennato alla gioia dei premiati, aggiunge:

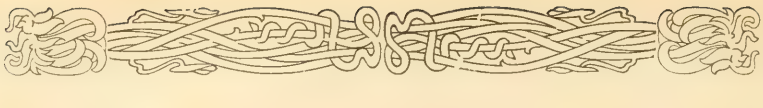
“ Leur juge vient de paroître,
“ C' est ce magistrat chéri
“ Qui jeune encor promît d' être
“ Tout ce qu' il est aujourd' hui;
“ Que Voltaire sut elire
“ Pour héritier de sa Lyre:
“ A ce titre renommé
“ Il a joint le titre auguste
“ De Ministre sage et juste,
“ D' un Gouvernement aimé.
“ Il orne de sa présence
“ Ces couronnes et ces prix:
“ En ce jour il les dispense;
“ Il les obtenoit jadis... „.

La sua fede repubblicana non impedì al François di esser fatto conte dell' Impero (il Fleury ha sul conto di lui un aneddoto maligno, di dubbia autenticità); e se sotto la restaurazione si ritirò dalla vita politica fu... soltanto perchè gli fu rifiutato il titolo di Pari!

Non è forse una strana coincidenza quella che riunisce intorno ad una commedia il nome di due uomini, tanto diversi tra loro, i quali terminano la vita in veste così differente da quella che li coprì fino all' ultimo? Il buon Goldoni muore in odore di repubblicanismo; il ministro della repubblica, dopo avere aderito all' impero e alla restaurazione! Ma il sentimento repubblicano del Goldoni non era che una nobile trovata dello Chénier: il camaleontismo del François, è invece un fatto.

Ad ogni modo, *Pamela nubile* vive ancora; *Paméla ou la vertu récompensée...* chi la conosce?

Giorgio Barini



Où diable n'est ELLE pas née?

Il n'y a plus le moindre différence entre *Elle* et l'auteur de l'Iliade.

Sept villes se disputaient l'honneur d'avoir vu nâitre le vieil Homère.

Presque autant de cités revendiquent celui de *Lui* avoir servi de berceau.

Hambourg, Paris, Le Havre se prennent aux cheveux pour affirmer leur droit d'ajouter cette gloire impérissable à leurs annales.

L'Allemagne la réclame et guigne sa voisine d'un œil feroce. La France, morbleu! n'entend pas de cette oreille-là :

— " Jamais de la vie... *Elle* est à nous, dis-je! "

Pour peu que le Reichstadt et le Quai d'Orsay s'en mêlent, ça va faire encore dégringoler les fonds publics — mais les siens monteront et voilà l'essentiel.

L'humble vérité me parait plus simple. Sans doute, connaissant de longue date l'inénarrable bêtise humaine et l'influence toute puissante de la réclame sur cette bêtise, *Elle* a payé un journal d'outre-Rhin pour qu'il la proclame compatriote du Kaiser, ce qui *Lui* a fourni l'occasion de protester avec indignation, et, par un grand coup de clairon, d'entonner un air de bravoure patriotique, au moment précis où *Elle* allait faire sa rentrée à Paris.

Celle qu'un de nos confrères, exaspéré de tout ce tapage creux appelle " la Juive errante " retournera donc dans la ville lumière au milieu des fanfares. Les petits reporters ses amis, chargés d'entretenir le feu sacré de l'enthousiasme public la compareront modestement à Jeanne D'Arc, et les bons chauvins verseront leur argent à profusion dans la caisse vide de *Son* théâtre... Ce n'est pas plus difficile que ça, et ça se passe entre paillasses, sur la parade de la foire.

Elle avait pourtant dit autrefois à l'Europe attentive : — " Jamasi

je ne consentirai à jouer à Berlin, tant qu' on ne m' aura pas rendu l'Alsace et la Lorraine ! „ Mais le temps passe, Coquelin, moins scrupuleux, avait pris les devants. Il devenait urgent de montrer aux Allemands ce que c'est que l'art theatral français. Ceux qui n' ont vu que Bartet ou Réjane ; ceux en qui vit toujours le souvenir de la grande Desclée n' en avaient pas la moindre idée... Maintenant, les voila fixés.

Il va sans dire que les gens mal élevés qui se sont abstenu d' applaudir l' ont fait uniquement par gallophobie, car *Elle* est la France, et partout où *Elle* passe, les nations subjuguées aspirent à l' annexion, pour avoir le bonheur de la revoir plus souvent. Quel magnifique empire colonial se prépare pour la République ! Saluons, messieurs, saluons cet avenir plein de promesses, et ne nous étonnons plus si U. Pelletan, ministre de la marine, décommande ses cuirassés. A quoi bon une flotte ?... Une armée, pourquoi faire ? *Elle* seule suffit. N' incarne-t-*Elle* pas l'Art vainqueur ? Qu' une horde d' invasion se montre à la frontière, *Elle* y volera, et tous les soldats éblouis lui présenteront les armes.

— Mais, (me direz-vous), de qui parlez-vous donc, en ces dithyrambes ?

Si vous ne l'avez pas reconnue.

> " *Je ne saurais pour un empire*
> *Vous la nommer* ! „

... *Elle* s'est fait assez de réclame comme ça.

Achille Melandri

AMORE CIECO

COMMEDIA IN TRE ATTI

ATTO TERZO

Salotto elegante. Ingresso al fondo; a sinistra in prima quinta uscio della camera da letto di ERNESTA In seconda quinta finestra che guarda nel giardino; a destra in prima quinta, uscio della camera di LEONARDO; in seconda quinta *consolle* con specchiera, ecc. Sopra la tavola una lampada accesa.

SCENA I.

Bortolo e **Virginia**.

BORTOLO — S' accomodi. Vado ad avvertire la signora.

VIRGINIA — Sono forse venuta troppo presto. Mia cugina è ancora a letto o allo specchio?

BORT. — La signora Ernesta è al capezzale del padrone. In questi otto giorni dacchè siamo tornati, si può dire che quell' angelo di donna non sa più che cosa sia il letto nè lo specchio.

VIRG. — Davvero?

BORT. — Sempre intorno al malato. Gli era venuto un po' di febbre e lei non ha voluto più abbandonarlo nè giorno nè notte, dormendo sul divano. Egli non ha manco bisogno di parlare, essa indovina tutti i desiderii del povero cieco, gli fa la lettura, gli cuoce perfino le minestrine ch' egli non trova mai buone se la signora non v' ha messo la mano.

VIRG. — Chi l' avrebbe mai detto! Ernesta che era... che pareva così spensierata...

BORT. — Nelle occasioni, forse i cuori si manifestano... quello che le so dire io è che la padrona si è rivelata una donna come ve n' ha poche, un angelo di donna.

SCENA II.

Ernesta, Virginia, Bortolo e Agenore.

Ernesta — (*dalla destra, vestita come alla fine dell' atto precedente*) Bortolo, andate subito...

Virg. — (*gettandosi al collo d' Ernesta*) Cara la mia Ernesta! lascia che io t' abbracci. Che sento mai di te! sei da ammirare!

Ern. — (*impaziente*) Scusa, lasciami finire di parlare a Bortolo. (*a Bortolo*) Andate subito a vestire il signore. Egli vuole alzarsi e venire qui.

Bort. — Sì, signora (*parte a destra*).

Virg. — Ma tu vuoi ammalarti. Bortolo mi ha detto tutto... aspetta un po' ch' io ti veda bene... Misericordia! come sei dimagrata!

Ern. — (*impaziente*) Non impietosirti per me, che proprio non è il caso; io faccio quel che mi sento e sto bene.

Virg. — E tuo marito come sta?

Ern. — Meglio. La febbre è cessata, e pare che sia vicino il momento dell' operazione.

Virg. — Ah, non è ancora determinato il giorno?

Ern. — No; il medico...

Virg. — Il dottor Gemmi?

Ern. — No. Il dottor Agenore dice che per una così delicata operazione ci vuole una mano esperta e sicura. Ha chiamato egli stesso uno specialista, il celebre prof. Armondi.

Virg. — E ha già esaminato Leonardo?

Ern. — Sì; ha detto che fra pochi giorni l'operazione si potrà fare, ma egli non sa ancora quando. Vuole evitare le ansietà mie e di Leonardo... e non sa che appunto questa incertezza è una tortura.

Virg. — E il dottore Agenore?

Ern. — Assisterà l' operatore, ma non sa dirmi altro nemmeno lui.

Virg. — Se lo vedo, gliene domanderò io.

Ern. — Devi vederlo?

Virg. — Dovrei... Otto giorni fa, quando mi ha accompagnata a casa, dopo l' arrivo di Leonardo, ha promesso al babbo e alla mamma di venirci a visitare, ma non si è ancora lasciato vedere.

Ern. — Ah, l' hai presentato ai tuoi genitori?

Virg. — Sì... Non ci sarebbe stato garbo ch' egli venisse fino all'uscio di casa e poi se ne andasse come un servitore... Ma quel giorno

egli aveva qualche cosa per la testa e non pareva manco più lui... Figurati che per la strada non abbiamo scambiato dieci parole! Diceva che gli premeva di tornare presso Leonardo...Si vede che vuole un gran bene a tuo marito. Io era inquieta...

Ern. — Pel dottore?

Virg. — No; per te, per Leonardo... Otto giorni senza vostre nuove! e sono venuta un po' presto... Babbo e mamma verranno più tardi, verso mezzogiorno.

Ern. — Ah sì?

Virg. — Hanno tanto desiderio anche loro di rivedere quel caro Leonardo! Credo che a tuo marito non farà dispiacere.

Ern. — (*freddamente*) Anzi... figurati!

Virg. — Io, se non ti rincresce, starò qui finchè siano venuti, ed andrò via con essi.

Ern. — Benissimo.

Bort. — (*tornando*) Signora, il padrone è vestito e l'aspetta.

Ern. — Vado a prenderlo.

Virg. — Tu?

Ern. — Sono sempre io che l'accompagno.

Bort. — Sicuro: se non dà il braccio alla signora pare che non sappia più camminare.

Virg. — Egli viene qui adesso?

Ern. — Sì.

Virg. — Allora potrò vederlo?

Ern. — Se ti piace...

Virg. — Oh tanto!

Ern. — Non hai che ad aspettarlo (*parte a destra*).

Bort. — (*chiude accuratamente le imposte e la scena diventa affatto scura*).

Virg. — Come! fate così scuro?

Bort. — Sì, signorina. Bisogna che non ci sia luce; il medico lo raccomanda.

Virg. — Ed Ernesta sta anche lei al buio?

Bort. — Sempre.

Virg. — Io non potrei; mi parrebbe di essere in una tomba. Oh vado di là alla luce (*entra a sinistra*).

Bort. — (*solo*) Così... tutto è chiuso a dovere (*s'avvia a tentoni verso destra*).

Agenore. — Corpo di bacco, che tenebre!... chi è là?

Bort. — Sono io.

Agen. — La signora Ernesta dov'è?

Bort. — Di là, ma sarà qui a momenti: mi comanda qualche cosa?

Agen. — No... va pure: aspetterò.

Rort. — (*parte a destra*).

Agen. — (*solo, avanzandosi tentoni*) Ma qui dentro è scuro come nella tana del lupo... Ah, dottore mio, il lupo sarai tu! (*fa un passo verso la finestra, ma si ferma*) No, meglio la tenebra... avrò più audacia. Un fatto vale più di molte parole... Appena viene, parlo poco... e l'abbraccio. (*urta in un mobile*) Ahi! (*si apre l'uscio*) È lei!

SCENA III.

Virginia e Agenore.

Virginia. — (*da sinistra, fra sè*) Ho udito rumore, Leonardo è già venuto.

Agen. — (*incontrandola, la prende per mano*) Sono io: da otto giorni non ho potuto parlarle, ho bisogno di dirle che l'amo, che l'amo sempre, che l'amo tanto! (*l'abbraccia*)

Virg. — (*con un grido*) Ah!

Agen. — (*fra sè: scostandosi spaventato*) Qual voce! non è lei?

Virg. — Ah, dottore!

Agen. — (*fra sè*) Mondo eterno! la biondina!

Virg. — In questi otto giorni l'ho sempre aspettato a casa.

Agen. — Signorina! (*fra sè*) E come accomodarla ora?...

Virg. — (*languidamente*) Agenore!

Agen. — (*fra sè*) Se dico la verità comprometto Ernesta, e se taccio... (*forte*) Creda...

Virg. — Oh, lo credo...

Agen. — Voglio dire... la mia intenzione...

Virg. — Non dubito dell'onestà delle sue intenzioni... Senta, mio padre e mia madre saranno qui a momenti... parli con loro.

Agen. — (*fra sè*) Dov'è l'uscio?

Virg. — E sarò tanto felice anch'io.

SCENA IV.

Leonardo, Agenore, Ernesta e Virginia.

Leon. — (*al braccio d'Ernesta*) Agenore sei qui?

Agen. — (*andandogli incontro con ostentata premura*) Son qua... ma è tanto buio che non mi vedo io stesso (*lo prende a braccio*

dall' altro lato e lo accompagna anch' egli al seggiolone). Non è necessaria una tenebra così perfetta, diamine!

Ern. — Bortolo esagera nel suo zelo.

Leon. — Per me sia luce, sia ombra è sempre notte.

Agen. — No, caro mio, la troppa luce, ancorchè tu non la veda, infiammerebbe il bulbo, e finchè questo è infiammato l'operazione non si deve tentare. (*hanno accomodato Leonardo sul seggiolone*)

Ern. — Schiuderò un pochino le imposte (*eseguisce; la scena si rischiara*) Va bene, dottore?

Agen. — Benissimo! ecco: il salotto avrebbe sempre dovuto essere illuminato così.

Virg. — (*ad Ernesta*) Oh mio Dio! com' è impallidito e dimagrato Leonardo!

Leon. — (*tendendo l' orecchio*) Chi c' è? Ho udito un' altra voce.

Ern. — È Virginia, nostra cugina.

Leon. — Ah!

Virg. — (*prendendogli una mano*) Sono io caro cugino che desideravo tanto vederti, stringerti la mano.

Leon. — Grazie.

Virg. — Sarei venuta molto prima...

Leon. — Avresti fatto male ad incomodarti.

Virg. — Ho temuto di disturbare.

Leon. — La compagnia d' un povero cieco non è fatta per una ragazza...

Virg. — Che dici? Io verrei tanto volentieri a sostituire un poco la povera Ernesta.

Leon. — Grazie .... Ernesta, è vero, dev' essere stanca.

Ern. — (*vivamente*) Io, no, niente affatto, e non ho bisogno di surroganti!

Virg. — Anche mio padre e mia madre sono impazienti di vederti, e saranno qui fra un' ora (*lancia un' occhiata ad Agenore che si volta dall' altra parte*).

Leon. — Ne son grato.

Agen. — (*come ricordandosi*) Ah, bisogna ch' io me ne vada.

Leon. — Tu?

Agen. — Sì, un affare di premura che avevo dimenticato.

Leon. — È questa la bella visita che mi fai?

Agen. — Deve venire il prof. Armondi... ci siamo dati la posta; ti esamineremo insieme.

Leon. — Come! deve venire l'Armondi e tu vai via?

Agen. — Tornerò.

VIRG. — Tornerà per mezzogiorno?

AGEN. — (*impaziente*) Sì... pel consulto.

ERN. — (*piano a Virginia*) Tu hai una cert' aria... che cosa è avvenuto?

VIRG. (*piano*) Ah, ho tante cose da dirti! se sapessi... sono così felice!

LEON. — Se non hai proprio gran premura, dovresti fermarti, Agenore: Ernesta ha bisogno d'un po' d'aria e di luce. La manderei in giardino a svagarsi una mezz' oretta, e tu staresti qui a farmi compagnia; appunto ho gran desiderio di parlarti...

VIRG. — (*con occhiata espressiva*) Sì, sì, rimanga dottore... Lo vede bene che Ernesta ha proprio bisogno d'aria libera... Scendiamo in giardino noi due... Anch' io ho tante cose da dire a Ernesta.

AGEN. — (*fra sè*) Va a spifferarle la bella impresa che ho fatto... Sono un uomo spacciato!

ERN. — Ma io, caro Leonardo, non ho bisogno...

LEON. — Sì, sì, ti vedo nella mia mente. I bei colori delle guance sono spariti, gli occhi sono abbattuti.

VIRG. — È vero, è vero.

LEON. — Dunque, Agenore?

AGEN. — Rimango.

LEON. — Oh, bravo! allora, Ernesta, vacci subito. Tu, Virginia...

VIRG. — Io l'accompagno (*traendo Ernesta*) Vieni, vieni...

ERN. — Vado per contentarti, Leonardo... ma se avrai bisogno della menoma cosa, mi chiamerai.

LEON. — Sì, sì.

ERN. — Me lo prometti?

LEON. — Te lo prometto: al bisogno, Agenore ti chiamerà dalla finestra (*Ernesta e Virginia escono*).

SCENA V.

Leonardo e **Agenore** poi **Ernesta**

LEONARDO — Siamo soli?

AGEN. — Solissimi.

LEON. — Dimmi il vero: Ernesta sta poco bene?

AGEN. — No: è un pochino impallidita appena; ma ciò anzi dà alla sua fisonomia un certo non so che, un' aria di sentimento, di passione che la rende più attraente.

LEON. — E non poterla vedere! Dov' è adesso? è giù in giardino?

AGEN. — Aspetta! socchiudo la finestra e guardo *(eseguisce)* Sì, eccola nel viale.

LEON. — *(con interesse)* Che cosa fa? passeggia?

AGEN. — Sì; la signorina Virginia le parla vivamente. *(fra sè)* Le racconta tutto!...

LEON. — E lei? E lei?

AGEN. — Ride! *(fra sè)* Ride di me sicuramente!

LEON. — È dunque allegra? non soffre troppo di questa vita?

AGEN. — Ride sempre. *(fra sè)* Ahi, ride troppo! *(forte)* Alza gli occhi alla finestra.

LEON. — Ebbene?

AGEN. — E ride più forte... Si fa seria per domandare se tu hai bisogno di qualche cosa. *(rispondendo in giardino)* No, signora; stia pur tranquilla: Leonardo non ha bisogno di niente.

LEON. — E ora?

AGEN. — S' allontana... è sparita sotto gli ippocastani.

LEON. — Lì sotto, c' è un banco dov' essa soleva sempre andare a leggere... mi pare di vederla... Agenore, tu mi devi parlare con tutta sincerità.

AGEN. — Parlo sempre così io.

LEON. — Potrò io ancora vederla?

AGEN. — Chi? tua moglie?

LEON. — *(con passione)* Sì, Ernesta.

AGEN. — Pare che desideri di ricuperare la vista soltanto per questo.

LEON. — Quando avevo gli occhi sani ero cieco di mente, e di quella creatura non apprezzavo se non la bellezza del volto; ora che sono cieco degli occhi mi si è illuminata la mente e ho potuto vedere tutta la bellezza di quell' anima... Ah, non star a ridere; tu non credi all' anima?

AGEN. — Cioè... ho un modo diverso di spiegare i fenomeni; però...

LEON. — Io che non ho voluto mai pensare a queste cose, dacchè sono cieco vi penso. Mi sono persuaso che non è davvero tutta materia in noi. E ora ho conosciuto l' anima di Ernesta e l' ho dovuta ammirare! Io che la credevo leggera, vanerella, fatua! Come legge bene, come sente, come pensa!

AGEN. — Vuoi che te lo dica in quattro parole! Tu ti sei innamorato di tua moglie!

ERN. — *(entra non vista, si ferma al fondo).*

LEON. — *(dopo aver pensato un poco, con subita risoluzione)* Ebbene, sì; mi sono innamorato di mia moglie. *(Ernesta fa alcuni passi con lieta meraviglia. Agenore la vede, ma essa gli fa un*

segno imperioso di tacere; Leonardo prosegue) Questa confessione farebbe ridere i miei antichi amici del circolo e del caffè; un tempo mi sarei quasi vergognato, ma ora sento una superba gioia nel farla. Avevo creduto di amarla quando l'ho sposata, e non era che un capriccio per la sua bellezza: non l'avevo ancora conosciuta. Poi chiamai romanticismo, affettazioni sentimentali le sue nobili aspirazioni, e trascurai la felicità che avevo in pugno... Allora avrei potuto farmi amare, e ora invece... è forse tardi.

Ern. — (*fa segno ad Agenore che dica di no*).

Agen. — (*fra sè*) Ci faccio una bella figura! (*forte*) Perchè vuoi tu che sia tardi?

Leon. — Un cieco può ispirare compassione... ma amore?... E poi, chi sa?... e questo, Agenore, è il mio maggior tormento, chi sa che mentre io trascuravo il mio tesoro un altro non abbia saputo impadronirsene e penetrare nel cuore di lei!

Ern. — (*fa segno ad Agenore che dica di no*).

Agen. — (*titubando un pochino, all'insistere di lei si rassegna con aria mortificata*) No... questo no!... (*fra sè*) Pur troppo!

Leon. — (*vivamente*) Che dici?

Agen. — Dico: no.

Leon. — Allora posso ancora sperare... Se sapesse quanto l'amo! (*dopo breve pausa*) Senti, Agenore: tu sei un vero amico: dovresti darmene ancora una prova.

Agen. — Quale?

Leon. — Sei stato tu a parlare ad Ernesta della nostra separazione, e ora...

Agen. — Vorresti che le svelassi il tuo amore?

Leon. — Ecco.

Agen. — Grazie... Ma non fa bisogno che parli io: essa è... (*Ernesta gli impone con un gesto di tacere*).

Leon. — (*ansioso*) Essa è... che cosa?

Agen. — È capace di scoprirlo da sè... E in ogni caso è meglio che parli tu stesso.

Leon. — Se sapessi come vicino a lei il cuore mi trema! Senti questa. Ho da parecchi giorni uno smanioso desiderio di darle un bacio, un solo bacio sulla fronte. Ebbene, non ho mai osato domandarle questo favore. Ieri, quand'ero solo con Bortolo, mi è venuto in mano l'albo delle fotografie; so che al terzo foglio è il ritratto d'Ernesta che occupa tutta la pagina; ho aperto l'albo a quel punto e ho dato al ritratto quel bacio che non oso dare a lei.

ERN. — (*commossa, manda a Leonardo un bacio con la punta delle dita*).

AGEN. — (*fra sè*) Ci faccio sempre più bella figura!

LEON. — E sai qual'è ora il mio più ardente desiderio? ch' essa possa addormentarsi in mia compagnia, e io allora, senza che se ne accorga, darle un bacio... un bacio solo.

AGEN. — Sei molto limitato ne' tuoi desiderii!

LEON. — Perchè come amo ora non ho amato mai; perchè questo è il vero amore della mia vita... Senti, Agenore! dimmi il vero: guarirò di questa cecità?

AGEN. — Ma sì: hai sentito anche l'Armondi...

LEON. — Non vorrei essere tutta la vita un peso per quella buona creatura... ed è impossibile ch' essa ami un cieco... (*risoluto*) vorrei piuttosto morire!

ERN. — (*non può frenare un moto e un' esclamazione*) Ah!

LEON. — Che c' è? è venuto qualcuno?

AGEN. — La signora Ernesta torna.

LEON. — (*vivamente*) Non avrà sentito!...

AGEN. — No.

LEON. — (*piano ad Agenore*) Non dirle ancora nulla, sai?...

ERN. — Eccomi... ho tardato molto? La passeggiata m' ha fatto tanto bene, ma tanto bene che da un pezzo non mi sono sentita così allegra e contenta.

LEON. — (*rallegrandosi anche lui*) Oh, ne ho piacere!

ERN. — Ed ho delle allegre novità da comunicarti, Leonardo!

LEON. — Delle novità?

ERN. — Sì, che riguardano due persone che ci stanno a cuore (*guarda maliziosamente Agenore*).

AGEN. — (*fra sè*) Ci siamo!

LEON. — E quali persone?

ERN. — Una è il nostro buon amico dottore qui presente, e l' altra... indovina?

LEON. — Chi?

ERN. — Nostra cugina Virginia.

AGEN. — (*fra sè*) Patatrac!

LEON. — Virginia?... Non capisco.

ERN. — Si sposano.

LEON. — Davvero?

AGEN. — Cioè...

ERN. — Come, dottore? Vorrebbe ancora fare dei segreti con noi?... Anzi, sono un poco offesa con lei... Mi pare che avrebbe dovuto

confidarsi con me, servirsi della mia mediazione: ma no: il signor dottore ha preferito far tutto da sè.

AGEN. — Però...

ERN. — Stia zitto... Virginia, più schietta, mi ha confessato tutto. Sono mesi che il dottore la segue per istrada.

AGEN. — Zitto!... Ha cominciato a parlarle con gli occhi, e poi qui stesso, questa mattina, le ha fatto una dichiarazione, accompagnata... sai da che? da un abbraccio.

LEON. — Oh, oh! Agenore!

ERN. — Ma fra poco tutto sarà accomodato. Gli zii verranno qui a mezzogiorno e il dottore potrà fare la sua domanda.. Se vuole che la facciamo noi...

AGEN. — No, grazie... preferisco...

ERN. — È giusto. Dottore... Virginia è sola nel giardino: se vuol scendere a farle compagnia...

AGEN. — (*vivamente*) No... vado invece a cercare il professore Armondi.

LEON. — Ma non siete già intesi di trovarvi qui?

AGEN. — Sì, ma so che andandogli incontro gli farò piacere.

LEON. — Sarà questo il giorno fatale?...

AGEN. — Fatale niente affatto... ma può essere il giorno della liberazione. Il professore giudicherà... Ad ogni modo, tu devi stare tranquillo... nemmeno pensarci... e se potessi dormire...

ERN. — Appunto, bisognerà dormire... Dunque l'aspettiamo col professore?

AGEN. — Sì, signora: sta di buon animo, Leonardo, non tarderò molto.

ERN. — (*accompagnando Agenore al fondo: piano*) Sa, dottore, aspettavo che una certa voce mi parlasse in cuore...

AGEN. — Ah, sì! che doveva dirle " è lui! "

ERN. — Ebbene, questa volta ha parlato (*additando Leonardo*) È lui!

AGEN. — (*confuso*) Sì, sì... ha ragione... è lui... oh, è lui! (*scappa*).

SCENA VI.

Leonardo e Ernesta

LEONARDO — Che cosa ha detto Agenore?

ERN. — Niente; mi ha raccomandato di farti riposare: insiste che se tu farai un sonnellino, ti gioverà.

LEON. — Perchè no?... ma a un patto... che dorma tu pure nel seggiolone accanto... la notte scorsa hai dormito poco, poverina dormi poco tutte le notti.

ERN. — Veramente mi sento le palpebre pesanti e un sonnellino lo farei volentieri.

LEON. — (*allegramente*) Sì? allora dormiamo; a quest' ora nessuno puo venire a disturbarci, e noi dormiamo un quarto d' ora: tu nella tua poltrona, e io nella mia, qui, vicino a te.

ERN. — (*trae una poltrona vicino a quella di Leonardo*) Ecco, mi metto qui; mi senti?

LEON. — (*toccando*) Sì, sì... e dormirai proprio davvero?

ERN. — Scommetto che sarò io la prima ad addormentarmi... perchè ho sonno.

LEON. — Vediamo; io non parlo più.

ERN. — Nemmeno io.

LEON. — (*finge d' addormentarsi ma tende l' orecchio per sentire la respirazione d' Ernesta*).

ERN. — (*osservando Leonardo, respira come persona addormentata. Lunga pausa*).

LEON. — (*fra sè, chiamandola pian piano*) Ernesta! (*pausa*) Ernesta... (*si drizza in piedi lentamente, con passo leggero si fa sopra la poltrona di Ernesta, si curva ad ascoltarne la respirazione, poi lieve lieve le dà un bacio sulle guancie*).

ERN. — (*commossa, ha tenuto dietro a tutti i passi di suo marito, gli getta le braccia al collo e lo bacia con passione*) Leonardo mio! Leonardo mio!

LEON. — (*vacillando*) Ernesta!... non dormivi?

ERN. — (*lo fa sedere di nuovo sulla poltrona; poi gli si inginocchia allato tenendo fra le sue le mani di lui*) No, non dormivo perchè l' aspettavo questo tuo bacio, che è il primo bacio d' amore!

LEON. — Ora lo sai, lo sai che t' adoro; temei di averti perduta per sempre, e t' invocai compagna dei giorni mutati in una notte senza fine. Ma non osavo sperare. E ora che ti stringo fra le mie braccia, anche ora temo di fare un sogno troppo bello! E mi domando che ho fatto io per meritare l' amor tuo!

ERN. — Che hai fatto? sei buono e m' ami.

LEON. — Oh, sì! ti amo!... Se guarissi... poterti vedere, poterti guardare a lungo, specchiarmi negli occhi tuoi! Ma sarebbe troppa felicità.

ERN. — E sarà la nostra. Guarirai, ne sono certa; i dottori me lo hanno assicurato. Zitto! (*si affaccia alla finestra*) Vengono.

LEON. — Coraggio, Ernesta! Voglio farmi operare oggi stesso.

ERN. — Coraggio Leonardo!

(*S' affacciano i dottori dal fondo*)

CALA LA TELA

I melodrammi e le teorie drammatiche

DI

PIETRO METASTASIO

Il celebre musicista Benedetto Marcello, vissuto tra il 17° e il 18° secolo, in una curiosa operetta — *Il teatro alla moda* (1) — derise con ironia mordace le pazze inverosimiglianze e il rispetto a convenzionalismi sciocchi e tutti gli altri errori che deturpavano a' tempi suoi il melodramma.

E davvero questo componimento era un mostro orribile e seducente che faceva andare in visibilio lo spettatore ma sfidava tutte le regole, non pur della tecnica teatrale, ma fin della logica e del buon senso: modificata la tradizione mitologica e falsato il racconto storico; accozzati gli dei dell'Olimpo coi demoni dell'Inferno cristiano; l'elemento comico penetrato in gran copia a deturpare la severità del dramma; eroi, che l'antichità ci ha tramandati con l'aureola della virtù più rigida, sfilinguellanti d'amore ne' più gravi momenti; sparo di artiglierie nel-

(1) Fu pubblicata, senza nome d'autore, con questo titolo: « *Il teatro alla Moda, o sia Metodo sicuro, e facile per ben comporre, ed eseguire l'Opere Italiane in Musica all'uso moderno. Stampato nei Borghi di Bisania per Abdini Valicante: all' Insegna dell' Orso in Peata. Si vende nella Strada del Corallo alla Porta del Palazzo d'Orlando* ».

l'*Annibale in Capua;* travestimenti; voli di uomini e di cavalli; scene intiere, affatto inutili e non collegate al soggetto da nesso alcuno, incastonate per offrire un' *aria* al cantante, per dare agio al macchinista di sfoggiare apparati meravigliosi: un complesso insomma di prestigiose assurdità che non lasciava ragionar le menti perchè troppo sorprendeva gli occhi e le fantasie.

È del poeta il fin la meraviglia:
Chi non sa far stupir vada alla striglia.

I poeti allora prendevano a norma questi versi del cavalier Marino, maestro.

Contro tale depravazione e profanazione del teatro protestarono severi — oltre a Benedetto Marcello — gl'ingegni più nobili e più colti dei secoli XVII e XVIII: il Muratori, il Gravina, Scipione Maffei, il conte Algarotti. Nè le lor voci sonarono del tutto vane; chè già nel seicento l'arcade Silvio Stampiglia, poeta cesareo alla corte di Vienna, cominciò a menar qualche debole colpo di scure in quel bosco mostruosamente intricato: e poco dopo, alla stessa corte, l'abate Apostolo Zeno, aiutato dal collaboratore Pietro Pariati, con maggior ardimento e vigore lo sfrondò del superfluo e lo corresse dell'irragionevole, sostituendo alle pazze fantasie le storie e le mitologie greche e romane più classiche e sforzandosi di ridurne lo svolgimento alla logica correttezza della tragedia francese allora imperante. Ma ambedue ne rispettarono molte anomalie: — gl'intrighi secondari artificiosamente sovrapposti all'azione principale, la troppo larga parte fatta agli amori anche nelle favole più tragiche e nei caratteri più severi, le catastrofi liete, le ariette-madrigali con le solite " aurette e tortorelle ", i travestimenti, gli equivoci delle lettere, dei ritratti, degli abiti, delle spade, tutti i mezzucci che il Menzini derise nel II libro della sua *Arte Poetica;* quindi lo Zeno candidamente confessò in parecchie lettere d'aver mirato più ad ottenere il plauso del pubblico che a seguire i canoni allora imposti dalla critica; e il Voltaire e il Muratori giudicarono il dramma musicale un componimento sciolto da qualsiasi vincolo.

Il Metastasio invece — senza nemmeno discutere questa opinione ch'era la più accetta a' suoi giorni — affermò, almeno in teoria, che il melodramma deve seguire le leggi della tragedia: così che, trattando questioni teatrali, citò le opere sue in fascio con quelle di Eschilo e di Sofocle, di Corneille e di Racine. E nel fissarne il codice, come alunno del Gravina si piegò in massima all'autorità di Aristotele e di Orazio: non accettando però a occhi chiusi quanto ai due antichi maestri facevano dire i critici suoi contemporanei, ma risalendo direttamente alle fonti che discusse con libertà di giudizio.

Ecco dunque, raccolte in unità, le idee ch' egli espose, incidentalmente e senz'ordine, nel commentare l'*Arte Poetica* di Aristotele (1), e delle quali dilucidò alcuni punti particolari nel suo copiosissimo epistolario (2).

Le favole.

Non è vero che le famose *unità* — i canoni fondamentali secondo cui si giudica del valore d'un'opera teatrale — sieno poggiate sull'autorità di Aristotele e sulla pratica costante dei Greci. Nelle opere di questi sono ben frequenti i passi dove ne è evidente l'infrazione: e il filosofo di Stagira non fece mai neppur menzione dell'unità di luogo, e non ridusse il tempo in cui si svolge la favola alla durata della sola rappresentazione, ma l'estese a tutto un giro di sole e anche a qualcosa di più. Sono esse dunque " erronee sofistiche opinioni ", vincoli che possono esser spezzati dal poeta la cui fantasia ha bisogno d'una " ragionevole libertà ".

L'unità d'azione invece fu realmente consigliata da Aristotele; ma essa pure si deve intendere con discrezione, non sfrondando con troppo rigore il nocciolo della favola di tutti quelli episodi i quali, benchè si possano togliere senza grave alterazione del tutto, " gli aggiungono vaghezza e interrompono con la dilettevole varietà degli oggetti la secca e noiosa uniformità della via che conduce alla catastrofe ". Tuttavia l'integrità ed unità è dote essenziale del dramma: anzi — poichè " gli avvenimenti troppo affollati soffrono lo svantaggio delle piante che, messe in troppo ristretto terreno, si soffocano a vicenda " — è bene preferire, contro il parere di Aristotele, la favola semplice, senza peripezie nè agnizioni.

L'elemento comico non dev' essere mescolato agli avvenimenti funesti perchè distrugge l'unità d'impressione necessaria per destare la commozione dello spettatore, e va perciò data lode allo Zeno d'aver " liberato il coturno dalla comica scurrilità del socco ".

Dice Orazio che il nodo della favola non dev' esser sciolto da un nume se non quando esso ne sia degno; ma poichè non insegna quali circostanze debba aver questo nodo per meritare simile scioglimento, è buona regola far derivare la catastrofe logicamente e naturalmente dallo svolgersi della favola.

Della libertà d'introdurre un *deus ex machina* concessa da Aristo-

---

(1) PIETRO METASTASIO, *Estratto dell' Arte Poetica di Aristotele e considerazioni sulla medesima.*

(2) Io ebbi dinanzi, oltre alle lettere pubblicate con le *Opere complete* (Venezia, Antonelli, 1827-30, vol. 36), anche quelle pubblicate dal CARDUCCI (Bologna, Zanichelli, 1883) e da CAMILLO ANTONA-TRAVERSI (Roma, Euseo Molino, 1886).

tele e da Orazio e spesso adottata dai tragici greci, è bene valersi quanto più raramente sia possibile.

La legge di non insanguinare la scena non risale nè ad Aristotele nè ad Orazio; anzi a un passo di Aristotele intorno alle " morti in palese „ si può dare un'interpretazione che a questa regola contraddice. La questione, considerata da questo lato, è dubbia: certo è che gli antichi greci non si peritarono di mostrare cadaveri sulla scena.

Finalmente, si possono — anzi, talvolta si devono — modificare alcune regole che hanno bensì l'appoggio dell'autorita d'Aristotele, ma furono suggerite agli antichi dal bisogno di soddisfare il gusto degli spettatori, e non dalla disinteressata aspirazione a una bellezza più pura e più vicina al perfetto ideale sognato. Questa origine ebbe la divisione in cinque atti; tant'è vero che, " essendosi tentato in Italia d'introdurre sui pubblici teatri di musica i drammi così divisi, è convenuto abbandonare l'impresa mercè la fredda accoglienza che l'insolita novità vi riscosse „. Non altrimenti il precetto " *Nec quarta loqui persona laboret* „ dev'essere stato suggerito o dal fatto che " forse le compagnie degli istrioni non eccedevano anticamente il numero di tre „, oppure dalle difficoltà che s'incontrano " per sostenere il dialogo fra quattro o più personaggi, senza urtare o nell'ozio di alcuni o nella confusione di tutti „. E Aristotele — il quale asserì che la favola ben costituita deve sciogliersi con una catastrofe funesta — se scrivesse oggi modificherebbe il suo canone " adattandolo a' costumi presenti e non a quelli di venti secoli indietro „.

I personaggi.

" Il mio genio è più per il semplice „ scriveva il Metastasio al fratello Leopoldo (14 giugno 1752). " Mi pare che una gran figura, nella quale sia luogo d'esprimere ogni picciolo lineamento, esiga un più esperto maestro, che le molte delle quali la picciolezza assolve dagli scrupoli d'un esatto contorno „. Egli cioè — come si ricava anche da altri suoi passi — consiglia, oltre all'unità d'azione, anche l'unità del protagonista; desidera che la favola si svolga intorno a un personaggio insigne per qualità singolari, del quale il poeta scruti il grande animo ed esprima gli affetti possenti.

Il carattere, così dell'eroe come di tutti gli altri personaggi, dev'essere conveniente all'età, al sesso, al grado, alla nazione loro — non dimenticando però che al poeta è concesso di mettere in scena alcune di quelle eccezioni che la natura stessa crea: per esempio, una donna fortissima e valorosa; — e deve mantenersi costante per tutto il dramma — salvo quando una violenta passione lo alteri per qualche tempo: a' piedi di Onfale, Ercole può trattare il fuso e la rocca,

Quando poi l'eroe non sia creazione originale del poeta, gli si deve attribuire il carattere con cui ci fu tramandato dalla storia o dalle favole; — e questo precetto non soffre eccezioni.

Da tali regole voleva il Metastasio che fosse governato il melodramma. Forse egli ne argomentava che questo è una vera e propria tragedia direttamente derivata dalla classica: e infatti s'affannò a dimostrare, citando passi greci e latini e interpretandone ad arbitrio uno di Aristotele, che anche la tragedia greca era tutta vestita di note musicali, più semplici e correnti nel recitativo, più artificiose e ricche di vezzi nel coro, e che le ariette dei drammi non sono altro che le strofe del coro antico. Si può aggiungere che degli autori di melodrammi sempre disse che calzano il " Coturno ": e che a Ranieri de' Calsabigi fu largo di lodi e d'aiuti — come potrei dimostrare con sue lettere — per la *Dissertazione sulle poesie drammatiche di Pietro Metastasio*, della quale una gran parte è dedicata a dimostrare che " le poesie dello abate romano sono vere, perfette e preziose tragedie ". Ma è pure innegabile ch'egli non osò mai fare apertamente così ardita affermazione: e io non voglio forzare i suoi scritti a significar più di ciò che tutti onestamente vi possono e vi devono leggere.

Questo solo pertanto si ha diritto di argomentare: — il Metastasio volle che il melodramma fosse governato dalle leggi della tragedia, e che come leggi si accogliessero i precetti di Aristotele e di Orazio interpretandoli con discrezione e modificandoli secondo i mutati gusti del pubblico nel modo che più sopra ho esposto.

⁂

Ora, dei ventisei drammi ch' egli scrisse solo due ci appaiono costruiti secondo le sue teorie: *Attilio Regolo* e la *Clemenza di Tito*.

Di quest' ultimo, veramente, ciò non si dovrebbe dire quando si considerasse solo la complessità dell' intreccio: ma le frequenti peripezie son così logicamente derivate l' una dall' altra, le scene sono tutte così necessarie, lo svolgimento è così rapido e serrato, che l' azione serba una mirabile unità e rassomiglia, secondo l' espressione dell' autore, " ad una statua di eccellente artefice, dalla quale non può togliersi una minima parte, senza scemarla di qualche membro necessario ".

Ma la predilezione del poeta fu tutta per l'*Attilio Regolo*. A comporlo, per sua stessa confessione, spese " più di sudore che per qualsiasi altro de'suoi fratelli ": e impiegò ben più dei diciotto giorni in cui aveva scritto l'*Achille* o l'*Ipermestra*, e anche dei tre mesi, " spa-

zio ordinario che soleva impiegare nello scrivere un dramma » , poichè lo cominciò per ordine dell' imperatore Carlo VI, e l' abbandonò allorchè questi morì, il 19 ottobre del '40, e poi lo riprese a intervalli, quando si sentì libero da malanni e da occupazioni, e lo condusse finalmente a termine nell' estate del '48.

Così l' opera — sbocciata senza fretta affannosa ne' giorni di più chiara lucidità e d' inspirazione più spontanea e più fervida, e poi corretta e limata a tutt' agio — riescì quale l' avea voluta l' autore: che infatti ne parlò spessissimo con visibile compiacenza nel suo epistolario, ed ebbe a darne questo entusiastico giudizio (1): " Io non saprei assicurare che questa sia per occupar luogo fra le più popolari delle opere mie; ma è bensì la più solida, la più matura, la meno abbondante di difetti, e quella finalmente ch' io, a preferenza di tutte le altre, conserverei se non potessi conservarne che una sola „. E veramente l' azione è semplice e severa, senza ricerca volgare dell' effetto e farraginosi accozzi di episodii inutili; forse un pò lenta e fredda, ma logicamente e dirittamente condotta alla catastrofe necessaria; e il protagonista — tratteggiato quale dalla storia ci appare — è un nobile eroe ammirevole per la costante fermezza nelle prove più terribili e per il sereno sacrificio di sè al bene della patria. Unico appunto: — l' amore sta a disagio in un dramma così rigidamente severo, e dà anche luogo ad una scena propriamente falsa — la 5ª dell' atto primo — in cui Publio dimentica il padre appena tornato a Roma per sdilinquir d' amore e piangere di gelosia ai piedi di Barce; — ma poichè occupa sì poche e sì brevi scene che non guasta profondamente l' armonia dell' opera, è lieve errore che le molte bellezze facilmente nascondono. *Sum delicta quibus ignovisse velimus.*

Ben di peggio s' incontra negli altri drammi!

Vediamoli.

E cominciamo per seguire un ordine in questa critica dall' esaminarne le favole.

Noto anzitutto che non si è rispettata l' unità d' azione: e mi spiego con un esempio — il *Temistocle* — di cui narro in breve l' intreccio. Serse riceve in pubblica udienza l' ambasciatore Lisimaco il quale, a nome di Atene, gli chiede Temistocle che ora è nascosto in Persia e che la patria sua vorrebbe punire come sovvertitore della pubblica quiete. Temistocle, che assiste sconosciuto al ricevimento, dopo avere udito il re congedare l' ambasciatore senza soddisfarlo, ardita-

(1) Lettera al signor Filipponi, 20 febbraio 1750.

mente gli si scopre affidandosi alla sua virtù e generosità. E Serse, ammirato di sì franco coraggio, fa tacere l'odio contro di lui, e lo abbraccia, e lo colma di ricchezze, e lo crea duce di tutte le sue milizie. Ma egli vorrebbe pure che Temistocle guidasse l'esercito persiano contro Atene della quale non ha voluto ascoltare le proposte di pace: e nel cuore dell'ateniese si combatte fierissima la lotta tra la gratitudine per il benefattore e l'amor per la patria. Vince la carità di patria; e allora Serse furente giura di vendicarsi di questo ingrato che osa proclamare in sua presenza l'amore per la città a lui più fieramente nemica. Però la figlia di Temistocle, Aspasia, gli si getta ai piedi e — promettendogli di accettarne la mano che già altra volta ha rifiutata perchè ama Lisimaco — lo persuade a indugiare ancora per poco la vendetta: ella spera d'indurre il padre a ubbidire al comando sovrano. Poco dopo un messo chiede a Temistocle la risposta definitiva: — o vada a giurare pubblicamente odio eterno alla Grecia, o s'aspetti da Serse le pene più terribili —; e l'eroe senza esitazione risponde: — verrò —. Intanto però chiama i figli Neocle e Aspasia e, dopo aver fatto loro giurare il segreto, confida che alla lotta tra la gratitudine e l'amor di patria ha trovato soltanto una soluzione per la quale il suo onore resti immacolato: la morte. E, resistendo ai pianti disperati dei figli, si presenta nella pubblica assemblea dove alla presenza del re e del popolo tutto, svela il funesto disegno: e già ha infuso il veleno in quella tazza con cui dovrebbe giurare odio eterno alla patria, quando Serse, acceso da nobile emulazione di virtù, gl'impedisce di uccidersi e giura inaspettatamente quella pace alla Grecia che tanto fino a quel giorno era stata da lei desiderata invano e richiesta. — Così finisce il dramma.

All'amore non corrisposto di Serse per Aspasia la quale invece ama Lisimaco ho fatto, in questa esposizione, solo un accenno di sfuggita; ma in verità l'episodio è assai abilmente innestato sul tronco principale. Affatto superflui sono invece due personaggi — Rossane e Sebaste — de' quali non m'è occorso neppure di fare il nome. Rossane, promessa sposa a Serse, quando s'accorge che il fidanzato la trascura perchè ama Aspasia, sfoga la gelosia in lunghi monologhi e in noiosi dialoghi col traditore e con la rivale preferita. Allora lo ambiziosissimo Sebaste approfitta del suo acciecamento geloso per dichiararle il suo amore e persuaderla a prestargli appoggio nella ribellione ch'egli nascostamente ha fatto scoppiare in Egitto contro il re; ed ella dapprima gli promette aiuto, poi si pente e svela il complotto a Serse, il quale finalmente presenta al ministro infedele le prove del tradimento cadute in sua mano, perdonandolo però quando

lo vede pentito. Ma tutti questi fatti non si ripercuotono sui casi di Temistocle, al quale pur dovrebbe convergere ogni parte del dramma; quindi si svolgono in scene affatto inutili e inceppanti il procedere logico e rapido dell' azione. Il secondo intrigo, insomma, non entra nell' opera come parte vitale; ma è all' azione principale artificiosamente sovrapposto; è — per ripetere una similitudine che il Carducci usò a proposito di *La Vida es Sueno* del Calderon — un imbroglio che si accavalca a una favola semplice di per sè e austera, come edera che opprime ed insulta col suo verde stridente il verde cupo e severo di antica quercia.

E l' intrigo secondario — con troppo sciatta facilità ideato senza ricerca d' originalità, e malamente connesso al nodo principale — s' incontra in tutti i drammi del Metastasio — nella *Didone* e nell' *Eroe Cinese*, nella *Nitteti* e nel *Demofoonte* — : e v' interrompe l' unità di azione che vedemmo essere dall' autore stesso giudicata dote essenziale di ogni opera drammatica.

Neppure la c tastrofe è sempre logica e necessaria e scaturita naturalmente dallo svolgersi dell' azione. Le *agnizioni* — che costituiscono lo scioglimento di quasi tutti i drammi metastasiani — avvengono di solito, se non per opera di un *deus ex machina*, certo per un volgare mezzuccio cavato dall' antico armamentario teatrale — una lettera, un monile, una cicatrice, un segno particolare fatto sul corpo di un personaggio quand' era bambino. E meno male quando — come nell' *Eroe Cinese* — la prova dell' identità del personaggio è in mano a qualcuno che per valide ragioni la tiene lungo tempo nascosta e la rivela solo nel momento opportuno; ma il più delle volte questa prova non si scopre che per un caso fortuito. Così nel *Demofoonte* il documento in cui è racchiuso il secreto della nascita di Timante e Dircea viene dimenticato (con inverosimiglianza potente, data la sua importanza) da Matusio a cui era stato affidato, il quale si ritrova per caso quando raduna la sua roba per fuggire. E nell' *Olimpiade* si riconosce Filinto, figlio del re Clistene, solo per un monile che Argene mostra come prova della fede giuratale da Filinto stesso. Poco verosimili o troppo arbitrariamente fortuiti sono anche altri scioglimenti. Quando Demetrio, nell' *Antigono*, vuole suicidarsi perchè odiato dal padre, è trattenuto da un capitano che per caso lo vede e lo conduce ad Antigono che gli ridona il suo affetto. Ezio e Siroe, ingiustamente condannati a morte, trovano in colui che dovrebbe eseguire la sentenza un compiacente amico che ne simula l' uccisione, così ch' essi possono ripresentarsi al re allorchè questi ha riconosciuto la loro innocenza. Ed è forse naturale che perfidi tiranni

diventino all'improvviso giusti e pietosi solo per aver visto un eroico esempio di virtù? Chiudo coll' *Issipile* di cui la catastrofe non è affatto necessaria: se Learco invece di gettarsi in mare fosse fuggito — e ciò sarebbe stato più naturale poichè gli bastava sciogliere le vele della nave su cui era imbarcato — il poeta avrebbe potuto continuare ad affastellar peripezie per quanti atti avesse voluto.

E passiamo ai personaggi.

. . . . . Avea
Bionde le chiome, oscuro il ciglio, i labbri
Vermigli sì, ma tumidetti, e forse
Oltre il dover, gli sguardi
Lenti e pietosi; un arrossir frequente,
Un soave parlar . . . . . .

In questo ritratto che la principessa Argene fa di Megacle, il protagonista dell'*Olimpiade*, sono celermente riassunti i caratteri fisici dell'eroe metastasiano: un eroe di latte e miele, un'idealizzazione dell'azzimato cicisbeo del settecento, un perfetto amante quale sognavano le svenevoli dame che spargevano tenere lagrimette ai melodrammi del nostro abate.

Alla femminilità dell'aspetto corrisponde la mancanza d'energia morale. Nel dramma l'eroe non esercita un'azione efficace, non è la causa attiva dell'intrecciarsi e dello sciogliersi degli avvenimenti; alla catastrofe si arriva senza ch'egli l'abbia affrettata con un atto cosciente; poichè essa non è per lui uno scopo al quale fin dal principio tenda con tutte le forze della sua volontà; — egli insomma è un uomo fiacco che non domina gli eventi ma ne è dominato.

Siroe — nel dramma che da lui s'intitola — deve lottare contro Medarse, suo fratello minore che con ogni astuzia e con ogni frode cerca di togliergli l'affetto del padre Cosroe e quindi la successione al trono; contro Emira, sua amante, che, per vendicar la morte del padre uccisole da Cosroe si è introdotta nella reggia di questi sotto il nome di Idaspe e ne è divenuta il confidente più amato; e infine contro Laodice che lo ama non corrisposta ed è amata da Cosroe. Questi tre, valendosi di circostanze e di apparenze a lui stranamente sfavorevoli, a torto lo accusano d'aver attentato alla vita del padre e all'onore di Laodice; onde Cosroe, spinto sopra tutto dalle maligne insinuazioni di Medarse, s'induce a condannarlo a morte.

Qui è bene notare che Siroe è rigido seguace di virtù e di giustizia, figlio affezionatissimo e valoroso guerriero, sostegno del trono

paterno e terror dei nemici; e che la piena coscienza de' suoi meriti fa nascere in lui un giusto orgoglio, così che — quando Cosroe, dovendo scegliere il successore, vuol che i suoi due figli giurino di tollerare in pace la decisione paterna — egli ha il coraggio di rispondergli:

" . . . . . E quali sono
I vanti onde Medarse aspiri al trono?
. . . . . .
Tu sai di quante spoglie
Siroe fin ora i tuoi trionfi accrebbe:
Tu sai quante ferite
Mi costi la tua gloria. Io sotto il peso
Gemea della lorica in faccia a morte
Fra il sangue ed il sudore; ed egli intanto
Traeva in ozio imbelle
Fra gli amplessi paterni i giorni oscuri.
Padre, sai tutto questo e vuoi ch' io giuri? „

Un uomo di tal fatta — anche quando vede tutti e tutto contro di sè, anche quando gli uomini e le apparenze più fieramente lo accusano — non si perde d' animo, lotta fino all' estremo, e per forza propria abbatte il maraviglioso castello di menzogne e di frodi architettato a suo danno. Così Siroe — quando comprende che il padre gli è avverso e lo pospone a Medarse, e sopratutto quando si vede condannato a morte — dovrebbe tentare ogni via per salvarsi, perchè la rassegnazione è colpa in chi può sventare i disegni dell' iniquità trionfante, perchè una vita preziosa come la sua non dev' essere sacrificata all' ambizione di un malvagio, perchè egli ha il dovere di vivere se non vuol lasciare il padre esposto ai colpi di un figlio sfrenatamente avido d' impero, di una sposa che non lo ama, di una nemica che aspetta ansiosa il momento per vendicare in lui la morte del padre.

Invece Siroe alle interrogazioni e alle accuse arrossisce, si turba, si confonde e sa rispondere soltanto:

Difendermi non posso, e reo non sono;

nè altro dice o fa o tenta per sottrarsi alla morte, alla quale anzi va incontro rassegnato; così che per liberarlo e per dimostrarlo innocente occorrono e l' amica pietà di Arasse che lo salva suo malgrado, e i furori di Emira e di Laodice che, credendolo ucciso, pazze d' amore e di dolore svelano a Cosroe tutta la trama.

Perciò si nota una strana antitesi tra il carattere dell' eroe quale

ci si presenta nelle prime scene, e l' azione ch' egli esercita poi nel dramma. Colui cioè che tante prove ha date, non solo di prudenza e di fermezza, ma anche di virile coraggio e di nobile ardimento nel concepire e nel condurre a termine imprese difficili e gloriose, or pare che abbia affatto dimenticati gli audaci slanci d' un tempo, nè tenta alcuna di quelle azioni decisive che riescono talvolta a mutare il corso degli eventi. " I fati sono avversi „, egli dice " e vogliono una vittima! la vittima sarò io „. E senza lotta si sacrifica. L'unica virtù sua dunque è il sacrificio, o meglio, la rassegnazione; la quale se in alcuni casi è prova di straordinaria forza d' animo, il più delle volte invece attesta o superficialità di sentimento o fiacchezza di carattere.

Salvo Catone, Temistocle e Attilio Regolo — tutti gli eroi metastasiani son concepiti in questo modo. Non parlo di Ezio e di Arbace i quali non sono altro che riproduzioni di Siroe: ma anche gli altri che pur sono agitati da passioni affatto diverse, agiscono con la continua irresolutezza e debolezza di animo che già in questi ho notata.

Come trovare in mezzo ad essi la gran figura degli affetti possenti, degna d' esser centro d' un dramma solenne e severo?

Aggiungo — e così faccio notare un' altra infrazione della teoria metastasiana — che il nostro poeta, per attribuire ai personaggi il carattere da lui preferito, non si peritò di falsare la tradizione storica e favolosa. I barbari più feroci parlano d' amore con le più leziose espressioni: Romolo si è spogliato di tutta l' antica ferita latina; Giulio Cesare sotto Utica sospira madrigali alla figlia di Catone: e il terribile Polifemo invoca tutto il giorno e sogna tutta la notte la bianca Galatea, per la quale " ha Alfeo nel ciglio e Mongibello in petto „.

E non rispettò nemmeno la convenienza che logicamente deve esistere tra la condizione sociale del personaggio e il suo modo di sentire e di parlare: poichè fece esprimere a umili pastori sentimenti così raffinati in forma così elegante come di rado si ode tra le persone educate e istruite con la cura più fine.

Nelle donne del Metastasio non parla altro sentimento che l' amore: anche l' amore materno, che a tutti i poeti inspirò squisite pagine per tenerezza delicatissima o sublimi per fervor di passione, è freddo e manierato in Mandane (*Ciro riconosciuto*) e brutalmente feroce in Eurinome (*Issipile*) — le sole figure di madre ch'egli disegnò. E l' amore stesso non è mai passione vera, non è " l' amore invincibile in lotta „ di Sofocle: è un sentimento affatto superficiale, è galanteria, è un' abitudine tenuta viva da molta civetteria e astuzia e leggerezza. Quasi sempre la donna, civetta per interesse, finge di

corrispondere all' amore di un uomo ch' ella teme d' inimicarsi; e lo inganna con tutti i vezzi e con tutte le arti " di cui natura la fe' maestra. „

. . . . . aver sul ciglio
Lagrime ubbidienti, aver sul labbro
Un riso che non passi
A' confini del sen; quando le piace
Impallidirsi ed arrossir nel viso;

e lo avvince sempre più stretto con astute sentenze:

Deh, se piacer mi vuoi,
Lascia i sospetti tuoi;
Non mi stancar con questo
Molesto dubitar.
Chi ciecamente crede
Impegna a serbar fede;
Chi sempre inganni aspetta
Alletta ad ingannar.

Intanto ella ama davvero un altro giovane; però, se vede che il suo amore non è corrisposto o incontra serii ostacoli, si rassegna, pur tra i sospiri e le lacrime, a sposare l' ingenuo che fin qui ha lusingato con le sue moine e che bonariamente l' accetta anche sapendo di non esserne amato. Così Amestri (*Nitteti*) sposa Amenofi solamente quando ha perduto ogni speranza di conquistare Sammete ch' ella adora; e Vitellia (*La Clemenza di Tito*) accetta la mano di Sesto benchè l' amore per Tito sia in lei così forte da spingerla fino al delitto. Solamente Elisa (*Il re pastore*) e Argene (*Olimpiade*) non vogliono sacrificarsi e si ribellano quando si pretende che rinuncino allo sposo; ma, più che il crepacuore e la naturale ribellione di chi si sente strappare l' unico oggetto di felicità, in loro si vede il capriccio passeggero della ragazza viziata che fa le bizze quando le si toglie il balocco preferito.

L' unica eccezione — e forse la più simpatica tra queste donne — è Issipile, la veramente eroica figlia di Toante che alla salvezza del padre sacrifica l' amore per Giasone. In generale però le eroine tratteggiate dal Metastasio sono copia fedele delle damine del settecento, per le quali l' amore era l' unico pensiero, anzi un' abitudine e un bisogno... fin che non metteva in pericolo la loro tranquillità.

A' 27 ottobre del 1746 l' abate Pietro Metastasio, già da tutti incensato e imitato come signore della poesia, scriveva al conte Fran-

cesco Algarotti così: " Io credo impresa meno difficile l'accomodar me alla moltitudine che quella di disingannarla ".

Queste parole — che sono la più celere ed esatta definizione di tutta la vita e in particolare dell'attività letteraria del nostro poeta — ci additano chiaramente la via per rintracciare le cause delle contraddizioni tra la critica e i drammi di lui.

Quando si pensi all'importanza grandissima che la parte vocale ebbe nel melodramma del settecento e al mirabile grado di virtuosità a cui giunsero allora i cantanti, si spiega com'essi abbiano potuto imporre e ai compositori e ai poeti i loro desiderii e i loro capricci. Però, tra le molte pretese sciocche e ingiustificate, ne ebbero una ragionevole — almeno dal loro punto di vista: — per non sciuparsi la voce con sforzi troppo prolungati, vollero che la *parte* fosse suddivisa in modo da lasciar loro il tempo di riposare tra un'*aria* e l'altra. Così fu che il poeta introdusse nel dramma altri personaggi ad annodarvi quel secondo intrigo che vedemmo deturpare la semplicità dell'azione principale.

Ma le opere d'arte che piacciono solo agli artisti, sono nate morte: esse hanno bisogno del consentimento del pubblico. Gli artisti più forti e indipendenti e sdegnosi impongono a questo i loro convincimenti morali ed estetici; quelli meno originali e più accomodevoli li accettano da lui. Il Metastasio appartenne a quest'ultima schiera.

Ora, i suoi drammi erano parte dei festeggiamenti che si facevano alla corte di Vienna per celebrare qualche fausto avvenimento: un battesimo o un matrimonio o un lieto anniversario. Poteva egli turbare tanta allegrezza con uno spettacolo funesto? Dame e cavalieri volevano riportare dal teatro piacevoli impressioni: quindi il dramma doveva sciogliersi felicemente con uno o più matrimonii. Ma talvolta l'intrigo era annodato in modo che non si poteva addurlo naturalmente a una lieta catastrofe: e allora il poeta era costretto a ricercare una soluzione artificiosa, arbitrariamente provocata con un mezzuccio.

Ancora: della folla che lo applaudiva nei teatri popolari il Metastasio faceva ben poco conto: il pubblico a cui egli s'indirizzava era la corte di Vienna, la più schiava dell'etichetta in un tempo in cui l'etichetta era dispotica signora di tutte le corti. Basti ricordare che, alla risposta della sentinella nell'*Amleto* di Shakespeare: — non s'è sentito nemmeno un topo, — il Voltaire faceva questo commento: " Sì, mio signore: un soldato può risponder così in un corpo di guardia, ma non sul palcoscenico; davanti ai primari personaggi della nazione, i quali parlano nobilmente, e davanti ai quali bisogna anche

parlar nobilmente „. Se, dunque, noi lamentiamo che nei drammi del Metastasio anche i barbari più feroci e i più umili pastori facciano pompa di nobili e delicati sentimenti espressi con forma raffinata — noi dobbiamo di questa sconvenienza far risalire la colpa all'ambiente falso da cui quelle opere sono fiorite.

Delle contraddizioni studiate fin qui — le quali riguardavano soltanto la forma esteriore del dramma — noi trovammo l'origine in impulsi venuti al poeta dal di fuori: dagli esecutori o dal pubblico. All'intimo, invece, del poeta stesso dobbiamo se i suoi personaggi non riescirono plasmati secondo la sua teoria.

Egli aveva — e non ne faceva mistero — una debole animuccia aliena da ogni lotta, incapace di affetti profondi e di azioni vigorose: un'anima sensibile e delicata e vibrante ad ogni dolore e ad ogni gioia, ma come corda che non serba il tocco del pollice sapiente, come specchio di lago non profondo che s'increspa ad ogni brezza e subito ritorna alla tersa tranquillità abituale. Per la loro superficialità i sentimenti lo commovevano e lo dominavano solo fin che non diventevano pericolosi: appena qualche interesse ne era minacciato, tacevano subito e senza sforzo. Si ricordi la poverà Romanina alla quale proibì d'andarlo a trovare a Vienna, e che morì desolata senza la consolazione suprema di vedere ancora una volta il grande amore della sua vita.

Ma la debolezza dell'animo e la sensibilità pronta e vivace e la superficialità del sentimento e la facile rassegnazione, non sono forse i caratteri che notammo nei personaggi delle opere sue? Vediamo il loro amore — unica loro gioia e unico tormento, com'era naturale in un secolo e in una società tutti vibranti *d'amor dell'amore:* esso era vivace e tenero, ma non profondo e irresistibile; sentimento che non si elevava mai alle altezze della passione tragica perchè ognora troppo presente a sè stesso e, quasi direi, ragionato; commozione superficiale, mobile, passeggiera, idillica, senza strazi di cuore nè singhiozzi soffocati, ma facilmente effusa in sospiri e lacrimette: — era insomma la fioritura naturale delle loro piccole anime timidette in cui l'ardore facilmente gelava per la paura. Ben altra tempra avevano gli eroi de' quali egli tracciava i contorni nelle sue prose!

Qui dunque la contraddizione tra la teoria critica e la creazione originale deriva dal fatto che il poeta diede a' suoi personaggi i piccoli sentimenti della piccola anima sua. Il che tuttavia non si oppone alla legge da me esposta più su: che le contraddizioni notate si devono alla facilità con cui il Metastasio piegava ai gusti del pubblico.

Egli era figlio del suo secolo; e i sentimenti suoi — e de' suoi personaggi — erano comuni alla massima parte dei contemporanei.

Questa, anzi, è una considerazione che ci aiuta a spiegare i suoi successi deliranti: lo spettatore, che nell'eroe della ribalta riconosceva — idealizzato — sè stesso, se ne compiaceva e batteva le mani entusiasta.

*

La conclusione dal mio studio esce ora spontanea ed evidente.

Tre furono le cause delle contraddizioni tra la critica e i drammi di Pietro Metastasio: le esigenze dei cantori, i gusti del pubblico, l'anima del poeta.

Benchè i vincoli esterni non avessero efficacia che sulla forma del dramma, il Metastasio ne lamentò la gravezza, deplorando sopra tutto che la poesia fosse ormai una misera ancella umiliata a' piedi della musica tiranna (1).

Invece non ebbe coscienza della deformazione che le sue teorie drammatiche subirono nell'attuazione pratica per effetto della sua piccola anima settecentesca. Lo scolaro del Gravina, lo studioso di Sofocle e di Euripide, l'erudito commentatore di Aristotele fu convinto che i suoi molli principi, ognora in lacrime per disavventure d'amore, fossero — salvo che per la " barbarica ferocia " incompatibile con la progredita civiltà — degni fratelli agli eroi delle tragedie greche: fossero cioè personaggi di grande animo, frementi e operanti all'impulso di passioni terribili.

È un curioso fenomeno che si nota spesso nella storia delle letterature. Emilio Zola — mentre predicava il verismo più rigido e oggettivo — scriveva *La faute de l'abbé Mouret*.

Baldo Peroni

(1) Lettere al cavaliere de Chastellux, 15 luglio 1765 e 24 gennaio 1766.

Il Palcoscenico

" Adriana Lecouvreur „ di A. Colautti e F. Cilea „ e " Cecilia „ di F. Orefice a Milano.

Adriana Lecouvreur e *Cecilia* sono i due ultimi ed importanti avvenimenti musicali, i due ultimi e rispettabili prodotti della giovane scuola italiana. Sono opere che appartengono a due generi diversi, ma entrambi inspirate ad alto concetto di arte e ad una serietà d' intendimenti veramente commendevole.

Il maestro Cilea che aveva dato largo affidamento del suo valore in lavori precedenti bene accolti dal pubblico, fece con quest' *Adriana* datasi al *Lirico* una forte affermazione, scrivendo un' opera bella, geniale, seria e, credo, vitale.

L' argomento del libretto è noto. Certo come tutti gli argomenti delle commedie di Scribe esso è più a intreccio che a situazione per cui l' opera condensatrice del librettista dovette riuscire assai difficile per trarne un libretto chiaro, interessante e divertente. Non dirò che l' opera del Colautti sia da questo punto di vista perfetta. Forse perfetta non poteva neppure riuscire. Le sceneggiature frammentarie, il dialogo rotto, la battuta breve, certo resero più arduo il compito al musicista e se questi ha superato la prova, tanto meglio.

Il Cilea ha tratto egregiamente profitto d' ogni risorsa ed ha fuso gli elementi della scena con ammirabile semplicità, valendosi genialmente del palcoscenico e dottamente dell' orchestra, in logica e perfetta unità di concezione. Si potrà discutere in questa, come in quasi tutte le opere anche più fortunate venute alla luce in questi ultimi anni, l'indirizzo, il genere, la scuola, ma da nessuno si potrà disconoscere l' attitudine, la serietà, la coltura ed anche la genialità del maestro. Il primo atto è tutto un gioiello. Elegante, leggero, rapido come la situazione comporta, diverte ed interessa. Il maestro vi dimostra una misura ed un garbo che gli fanno onore. Nel secondo atto emergono le medesime qualità e se l' interesse drammatico parve languire, quello musicale si mantenne sempre alla medesima altezza del primo. In questo atto sopratutto l'interesse della scena è basato nell' intrigo, e l' intrigo se è coefficiente di successo nei lavori comici lo è molto meno in quelli lirici. L' interesse drammatico si accentua nel finale del terzo e per quanto

il Cilea si sia necessariamente trovato a disagio nella convenzionalità della scena culminante in cui *Adriana* deve, in omaggio alla verità storica, declamare invece di cantare, ne uscì tuttavia con talento e con onore. Quanto al quarto atto, credo che basterebbe esso solo a dare fama ad un autore e dare vitalità ad uno spartito. Dalla prima nota dell'orchestra agli ultimi singhiozzi di Adriana morente, tutto qui vi è altamente e nobilmente bello, commovente e suggestivo. Qui il pubblico non ammira più soltanto, ma piange coll'eroina, non ode, ma sente. L'opera d'arte qui è completa.

Ma una qualità sopratutto domina in tutto lo spartito: l'assenza d'ogni cosa banale. La natura squisitamente fine e delicata dell'autore si rispecchia nell'opera sua. Si direbbe che ogni cosa passando tra le sue mani acquista nobiltà e purezza. L'instrumentale elegante, leggero, appropriato, schivo d'ogni effetto volgare, d'ogni inopportuna volgarità, la frase sempre calda, vibrante ma semplice, piana senza enfasi e senza ricercatezze, il commento non inutile, non esuberante, non invadente mai dinotano nel Cilea un'operista altamente e istintivamente aristocratico. Questo quanto alla forma. Sostanzialmente poi egli è musicista sopratutto sentimentale. La sua musa si compiace meno delle situazioni forti che di quelle patetiche. Le lagrime che nel quarto atto sgorgano dagli occhi di *Adriana*, di *Maurizio* e di *Michenet* sono lacrime vere, sentite, rese. Si direbbe che ogni nota cantata in palcoscenico e suonata in orchestra è una lagrima. Il maestro certo ha pianto, scrivendola, insieme ai suoi personaggi. Per questo, per questo soltanto, in omaggio al consiglio oraziano, è riuscito a commuovere il pubblico. *Si vis flere...*

Ho detto che l'*Adriana Lecouvreur* è opera vitale. Le rappresentazioni dell'opera che si succedono qui a teatri pieni e plaudenti mi confermano il giudizio.

Ciò detto in linee rapidissime e generali vorrei aver tempo e spazio per discendere ad un'analisi dell'opera, quasi a dimostrazione del sintetico giudizio. Devo invece accontentarmi d'aver portato il mio modesto contributo di ammirazione e di plauso al Cilea e di aggiungere che egli non poteva desiderare più valente nè più volenterosa esecuzione. Egli trovò nel M.° Campanini, nelle signore Pandolfini e Ghibaudo, nel Caruso e nel De Luca dei buoni ed apprezzati cooperatori. Edoardo Sonzogno poi fece opera di signorilità allestendo lo spartito con un lusso ed un buon gusto veramente ammirabili.

Cecilia dell'Orefice rappresenta lo stesso *tour de force* che *Rateliff* rappresenta per Mascagni. Musicare una tragedia, senza riduzioni, senza adattamenti, senza rompere la monotonia del verso e senza talvolta modificare ai fini lirici la struttura stessa dell'azione e le sue proporzioni, è errore di origine, errore di cui l'Orefice va assolto soltanto pel fatto che l'opera sua è stata scritta dieci anni or sono, prima cioè dell'esperimento di Mascagni. A parte ciò, è indubitato che questa *Cecilia* se non ha fatalmente i segni della rigogliosa vitalità, ha però quelli della solidità dell'autore.

Certo qua e là la monotonia del discorso drammatico ha reso grigio ed uniforme anche quello musicale, ma certo vi sono in questa *Cecilia* delle cose belle e forti che dinotano un temperamento musicale raffinato, squisito ed agguerrito a vittoriose prove. Senza dubbio i due ultimi atti hanno un contenuto lirico assai importante e degno d'encomio e chi ha scritto questi due atti è autore che ci riserba grandi sorprese. L'Orefice ci ha dato l'anno scorso un discusso *Chopin* e quest'anno una *Cecilia*, opere entrambe viziate da peccati d'origine che rappresentano come un capriccio d'un maestro che conosce le proprie forze e vuole misurarle in lotte difficili ed inuguali, opere entrambi non destinate a lunga vita. Ci apprestiora l'opera vera, l'opera completa, l'opera equilibrata che non si proponga di vincere difficoltà forse invincibili, ma lasci durevoli traccie nella storia del teatro lirico contemporaneo. Egli può e deve farlo.

Anche di questa *Cecilia* l'esecuzione delle parti principali fu egregia ed apprezzata. Maria De Macchi, Barrera e Giraldoni cantarono ed agirono egregiamente ed il M.° Vigna concertò e diresse assai coscienziosamente.

Colla *Cecilia* si alternano al Dal Verme *Boheme* e *Colombo*. Quest'ultima, forte e seria opera d'arte, a teatri quasi vuoti; la prima, la popolare e facile *Vide Boheme* o *Vie de Boheme*... a piacere, a teatri gremiti.

Alla *Lecouvreur* al teatro Lirico è successa un'altra novità: *Griselda* di Massenet, di cui vi dirò in una prossima mia.

Oreste Poggio

L'" Invincibile „ tragedia in quattro atti di Alfredo Oriani a Genova.

Nella frettolosa disamina critica dell'opera di Alfredo Oriani, scritta ad ora tarda sul " *Caffaro* „ dopo la rappresentazione, notavo fra l'altro:

" Far rivivere la terribile storia d'Amleto con procedimenti moderni, adattare il tema classico allo spirito e alle condizioni dell'epoca attuale, svolgerlo con una filosofia rinnovata, con una scienza rinnovata, con rinnovati concetti su la vita e sul destino umano, sostituire insomma la fredda anatomia dell'anima alla geniale intuizione psicologica degli antichi, era impresa che aveva già tentato il sottile ingegno d'uno squisito analista e romanziere francese, il Bourget.

Lo scrittore, in uno dei suoi migliori libri, descrive pur egli la fosca tragedia d'un figlio che tenta ansiosamente di rintracciare l'assassino del padre suo, che tutta la propria vita si propone di dedicare a quest'opera terribile di vendetta e di castigo, finchè scopre il colpevole nel proprio padrigno e lo sopprime „.

Accennai dunque a questa rassomiglianza dell'*Invincibile* ad un noto romanzo del Bourget, ma non volli, per motivi facili a comprendersi, insistere troppo in questo fatto, non volli nemmeno nominare il romanzo in questione che è, chi non lo sa? l'*Andrea Cornelis*.

Mi ripugnava quella specie di denuncia, lanciata in mezzo al grande entusiasmo del pubblico, dopo un esito addirittura trionfale; e l'indomani anz

rileggendo l'articolo, mi pentii d'aver fatto quell'accenno, parendomi d'aver detto già troppo.

Vedo che oggi c'è chi usa ben diverso linguaggio e pone senz'altro sotto stato d'accusa l'Oriani, che ha scritto un lavoro drammatico troppo somigliante all'*Andrea Cornelis* e la critica genovese, che non ha rilevato abbastanza questo difetto gravissimo.

Anch'io dunque, come i miei egregi colleghi in critica, ho la mia parte di colpa e rispondo, per quello che mi riguarda. Non è la prima volta, del resto, che mi accade di venir accusato di eccessiva mitezza, di esagerato ottimismo. Ciò non toglie che certi autori drammatici mi conservino un inestinguibile e ben palese rancore, perchè non ho proclamato le opere loro addirittura altrettanti capolavori!

Non si può accontentare tutti, naturalmente, sopratutto quando si ha il grave torto di conservarsi sinceri, a dispetto dei santi e del diavolo. Nel caso dell'Oriani, se nemmeno riuscii a proclamare l'*Invincibile* un *capolavoro*, fui lieto però di dover ammirare e di poter lodare: fui lieto, sia perchè mi trovavo dinnanzi ad un lavoro robustamente congegnato, potentemente sceneggiato, elevato nello stile e nel pensiero (e questo non accade spesso) sia perchè l'autore, un fortissimo e modestissimo ingegno, vinceva la sua prima battaglia sul teatro, vinceva per i meriti reali dell'opera sua, non certo per le strombazzature, le gonfiature, le mistificazioni della *rèclame*, offuscanti il ben dell' intelletto ai pubblici.

In questi casi, credetemi pure, il mestiere del critico è dei più gradevoli e se la lode gli prorompe piena, abbondante, forse un tantino esagerata, è segno che egli gioisce dei successi meritati e non soffre menomamente (quando oltre che critico ha la disgrazia d'essere anche autore) di quelle brutte malattiucce, a volta pericolose, che si chiamano invidia, gelosia, biliuzza, livore.

Sono brutte malattie, a giudicare dagli effetti che producono; guastano l'appetito, turbano il sonno. Io, (Dio mi scampi da tutti i malanni, come ora, sempre!) io mangio bene e dormo magnificamente. E quando ascolto una bella e interessante novità, in special modo una novità italiana, sto meglio ancora.

Chiudendo la parentesi e tornando all'*Invincibile*, anch'io, come dicevo, ho la mia parte di colpa, secondo l'accusatore, perchè non rilevai il difetto gravissimo del lavoro.

Ora a me sembra invece di avere segnalata la rassomiglianza del dramma italiano e del romanzo francese e d'essermi guardato bene allora, come mi guardo bene oggi dal proclamare l'*Invincibile* un lavoro *originale*. Ma le lodi ch'io feci allora all'opera del drammaturgo, per ciò che riguardava lo svolgimento e la potenza di rappresentazione, le lodi io le confermo tutte, perchè mi sembrano oggi, come mi sembrarono allora, più che meritate. E per quello che concerne la rassomiglianza dei due lavori, credevo d'aver già detto abbastanza, e se mi sono ingannato, sinceramente me ne rammarico.

Io ho troppa stima di Alfredo Oriani, come uomo e come artista, per sospettarlo capace di plagio. Nel caso attuale il plagio sarebbe stato commesso o con una ingenuità da ragazzo o con una improntitudine inconcepibile.

E allora?... È evidente che l'Oriani subì la suggestione, l'influenza del libro di Bourget.

L'idea si svolse nel suo cervello nello stesso modo, i personaggi gli si presentarono eguali.

Assorto nell'opera propria, trascinato dalla foga e dalla febbre creativa, egli non sottopose il lavoro a critica e a controllo di sorta.

Non gli sarebbe stato difficile infatti togliere certe identità di tipi, sopprimere o modificare certi particolari, trasformare il congegno scenico in modo da eludere il più lieve sospetto. Si sarebbe notato che l'*Invincibile* richiamava vagamente *Andrea Cornelis*, ma non sarebbe stato possibile scendere al dettaglio, fare dei raffronti minuziosi e diretti, citare le varie situazioni che paiono ricalcate sul modello del romanzo francese. Io non dico che quest'opera di critica demolitrice sia ingiusta, o ispirata da malanimo, da spirito iroso. Niente affatto. Io stesso, ascoltando la produzione non potei fare ammeno di rilevare queste singolari identità. E lo dissi anzi, francamente, all'Oriani, e se non mi fosse parso offensivo, intempestivo, gli avrei consigliato di modificare o sopprimere qualche situazione.

Il medesimo riguardo mi trattenne dal farlo sul *Caffaro*. Ricordata l'identità essenziale, concettuale delle due opere, passai in seguito a giudicare esclusivamente, direttamente la concezione drammatica, per quello che valeva sulla scena, rilevandone cioè i pregi di sceneggiatura, di dialogo, apprezzando la forza tragica di certe situazioni, la commozione, l'intensità sentimentale, l'efficacia antitetica che erano profuse nel lavoro.

E queste lodi andavano tributate all'Oriani, esclusivamente all'Oriani, mi sembra.

Osservavo: " Il romanzo (del Bourget) per la sua medesima indole, poteva accogliere le lunghe e minuziose indagini, svolgere le successive emozioni, registrare e controllare con esattezza scientifica le azioni e le reazioni dei personaggi, i flussi e riflussi dell'anima, i moventi psichici e i loro effetti, conseguire insomma lo scopo che lo scrittore s'era proposto.

Ben più grave fatica s'imponeva al drammaturgo. Egli era costretto a fare un'opera continua di condensazione e di sintesi, a raffigurare in rapide scene fatti varii e complessi, ad accrescere in intensità tutto quello che l'esigenza del teatro gli costringeva in campo più ristretto, e più difficile diveniva per lui far balenare pura e limpida l'essenza dell'opera moderna a traverso la vecchia trama del motivo scenico ".

Aggiungevo che l'Oriani aveva saputo superare in modo sorprendente i molteplici ostacoli e che in questo, ma in questo solo, consisteva l'abilità e la novità del lavoro.

" Quel processo d'analisi interiore — notavo — che a tutta prima si sarebbe potuto giudicare tedioso su la scena, e che adombra i primi dubbi

del figlio intorno alla colpabilità del padrigno, le sue prime indagini, gli ondeggiamenti della coscienza, le esitazioni, l'improvvisa certezza scaturita dall'istinto infallibile, è riuscito invece d'un interesse vivissimo, immediato, per virtù d'un dialogo colorito, vario, agile, pronto, che riflette fedelmente, costantemente gli stadi delle anime ».

Continuavo adunque, nelle linee generali, il raffronto tra le due opere, facendo rilevare, frattanto, la grande diversità degli elementi d'arte impiegati dal romanziere e dal drammaturgo, diversità dovuta in certo qual modo all'indole medesima di due forme letterarie così dissimili.

Diamine! quand'anche l'idea prima, ispiratrice, fosse provenuta da un romanzo di fredda e acuta psicologia, era distrutta l'opera forte e robusta, commovente, drammaticissima dell'Oriani?

Quattro atti pieni di vigoria e di interesse, sceneggiati con molta potenza, se non con grande perizia, ricchi di situazioni audaci e intensive, dialogati con una forma impeccabile, densi di pensiero, improntati d'una filosofia acuta e profonda, non meritavano franchi e calorosi elogi?

Tutto ciò ho voluto dire principalmente per questo: che se non mi lagno d'essere talora accusato di lieve ottimismo, non voglio però passare per un troppo facile laudatore, nè per un totale ignorante.

Dopo quanto è stato scritto su per i giornali intorno a l'*Invincibile*, debbo ora riassumerne l'argomento?

Mi parrebbe opera inutile, qualora non seguissi punto per punto l'azione, onde darne un'idea completa.

Ma lo spazio ha le sue esigenze e l'opportunità anche. L'intero dramma, come già dissi, segue le varie fasi di incertezza, d'ansietà, d'orrore e di sgomento d'un giovane il quale scopre nel proprio padrigno, l'assassino del padre suo. La madre, una passionale inconsciente e ignara, la madre naturalmente ignora l'orribile verità.

Due uomini l'adorano nel tempo stesso: il suo secondo marito e suo figlio. Ed ella vive in mezzo a questi due amori, paga e felice. Il supplizio che il giovane Ruggero, scoperto per via di induzioni il mistero, vorrebbe infliggere all'assassino, sarebbe di rendere consapevole la debole donna della verità. Ma il suo padrigno è una energia forte, ferrea. Egli non esita ad uccidersi, per arrestare su la bocca del giovane la rivelazione orribile.

E Ruggero, mentre il padrigno muore, osserva ansiosamente, dolorosamente la madre, balbettando come un forsennato: Anche dopo morto, ella continuerà ad amarlo! Ella non ha amato che quest'uomo!

Il dramma, voi lo sapete, appassionò e commosse. Ogni atto venne replicatamente applaudito. L'atto terzo e il quarto, in special modo, suscitarono il più vivo entusiasmo nel pubblico. E meritamente, poichè nelle situazioni più difficili e scabrose, l'Oriani ha saputo conseguire i più intensivi effetti di drammaticità e di commozione, riuscendo a impressionare, a intenerire, a convincere.

Il contrasto più vivo degli affetti e delle passioni venne delineato con

evidenza ed efficacia mirabili, e più d'una scena assurse a vera potenza tragica.

I personaggi apparvero vivi e umani, le loro sofferenze, i loro odii, le loro passioni ebbero espressioni, accenti, rivelazioni indimenticabili. E per questo l'opera dell'Oriani piacque. E per questo io torno a ripetere oggi che l'Oriani si rivelò in questo lavoro " potentissimo drammaturgo „. Zacconi fu l'interprete ideale, incomparabile di questo dramma umano.

Guglielmo Anastasi

" Sperduti nel buio „ di Roberto Bracco al " Mercadante „ di Napoli.

Il dramma psicologico di questo nuovo lavoro di Bracco, è tutto nella vita di Paolo Rovigliani, duca di Vallenza. Lì il seme, lì lo sviluppo, lì la catastrofe. Lo avete visto quell'infelice per il quale la ricchezza è un'insidia, l'ozio un pervertimento, l'amore uno sfacelo dell'organismo.

La figura di questo aristocratico, che è portato dalla fatalità storica della vita, a compiere dei delitti, mentre crede di uccidere qualche minuto di una delle cento albe da lui godute tra lo *champagne* e la feminetta inconsapevole, è la più viva, la più imponente del dramma; è quella che meglio spiritualizza, incarna e disegna nella riproduzione plastica, la visione dell'autore. É figura, dirò così, di concausa, e divide, come colpita dalla maledizione della natura, quella che pesa sulla parte marcia dell'umana esistenza, la responsabilità triste che viene alla vita dai suoi abbandoni, dalle sue debolezze, dal suo " fatale andare „.

Guardiamola questa vita a traverso la concezione drammatica del Bracco.

Essa è concausa prima di quanto avviene.

La sua responsabilità si trova appunto nel fatto, che nessuna naturale energia l'ha pervasa pel fine alto di non rendere possibile alcun delitto in suo nome. La trasformazione nel suo germinare non è ancora giunta al segno da colpire le funzioni vegetative nello sviluppo delle leggi biologiche.

Paolo Rovigliani è precisamente una forza negativa, repulsiva, respingente, nell'ordine delle correnti umane, sensibili alle evoluzioni benefiche. Così lo ha fatto la vita, che nel caso in esame si appalesa quale vera concausa embrionale, senza scopo, incapace di affrontare i rigori e la lotta, che si parano spietati dinanzi al cammino di tutte le creature che vengono ad abitare la terra.

Nessuno però gli ha sottratto quel picciol seme di volontà che è, come il peccato originale, in ogni uomo che nasce.

La Chiesa ha saputo inventare il battesimo per cancellare questo peccato d'origine, ma la società, nonostante la scienza galoppi nel rivelare il mistero della creazione, non è ancora riuscita a sopprimere, per ragioni di casta, certo germe neghittoso dall'esistenza della quasi totalità dei prediletti dalla fortuna... finanziaria.

La società per il Vallenza avrebbe dovuto aver pronto un battesimo di energia, e così rapirlo al vizio congenito, e rendergli possibile, entro se

stesso, lo sviluppo di quel poco di volontà dovutagli da madre natura, e spingerlo ad un'opera di coscienza, per la quale, nei limiti del possibile, gli sarebbe stato agevole di vivere, meglio ricordando i destini dell'uomo!

La vita del suo mondo, dunque, concausa prima, lo ha prodotto fiacco ed artificiale: la società, concausa seconda, gli ha impedito di sviluppare il germe di volontà tratto da natura, e per il quale al suo spirito, non sarebbe stata negata una vigile comprensione dei doveri della vita; l'una cosa e l'altra, per uscire dal campo astratto, hanno creata la *causa* speciale, umanissima del dramma: e la facoltà dell'osservatore e la maestria del commediografo, fissandone la parabola nella sua legge descrittiva, hanno indicato, rappresentato, colorito il suo ampio effetto.

Vediamolo.

Il duca di Vallenza si è degnato di aver contatto carnale con una qualunque femminuccia. Questa assicura e sacramenta che da quel contatto è nata una figlia, Paolina. Al gentiluomo, che non ci crede, si fa conoscere la strana idea, chiamiamola così, di quella madre. Un pugno di soldi non paga l'errore, che di fatto è stato commesso, ma allontana la mendicante piagnucolona dal palazzo ducale. Costei se ne va... anima umile, essere vinto... muore. Nel duca, *rari nantes*, una cellula incomoda si permette, a suo modo, il lusso di non rimanere insensibile alla narrazione del tipico caso. La cellula diventa addirittura importuna e Vallenza comincia a risentirne, a preoccuparsene... Paolina sa che è figlia d'un signore: la madre le narrava il caso, forse, insuperbendo: ma chi è, dov'è suo padre? Eppure, se il caso fosse meno cieco, quei padri o incuranti o preoccupati come Paolo Rovigliani, si troverebbero vicino alle loro creature più ch'essi stessi non credano!

Senza questa cecità, quella di Nunzio sarebbe meno tragica, perchè per quanto brutale, avrebbe nel padre, che non è lontano da lui, una qualunque difesa, un'assistenza purchessia.

La pezzentella è divenuta una di quei piccoli castighi di Dio, che sulle strade centrali specialmente di notte, ti assediano di richieste e di offerte, dal mozzicone della sigaretta alla dedizione di se stesse; che servono di scudo e quali complici, il più delle volte involontarie, inconsapevoli, ai ladri.

E, appunto per dar ragguagli d'un furto commesso, capita nelle mani del brigadiere Milone. Il rifugio dell'agente nel locale della spia, imposto da una pioggia scrosciante e l'urgenza di rintracciare i ladri, che fa affidare la piccola disgraziata alla custodia di Cardillo, mettono Nunzio sui passi di Paolina, e si parlano, mentre il temporale imperversa, e s'intendono: un comune bisogno di libertà li avvince, e fuggono, fuggono, mentre squarci inesorabili di lampi illuminano, con rapidità fulminea, le loro testine, mentre la tempesta cupa li disperde, e la notte sinistra li ingoia...

Paolo Rovigliani agonizza tra la resa dei conti, relativi alla sua fortuna; il rendiconto della sua vita cosidetta morale, il tormento di trasmettere un'eredità ad un infimo essere, Livia Blanchardt, che con l'amore gli ha avvelenato il sangue, e, sfinge del piacere, ha saputo preparargli gocce a gocce una morte prettamente elegante, mentre Paolina si rigenera per un

poco, in compagnia d'un'anima buona, e la malvagità del morbo sociale le impone di perdersi per sempre... Ed è venduta a chi sa quale altro Paolo Rovigliani, e morirà, forse, come sua madre, dopo d'essersi riprodotta, spirito e materia, in altra creatura nata da lei e come lei sperduta nel buio, per opera, chi sa mai di quale altra misteriosa vicenda.

L'arte di Bracco, oramai matura, anche nella riflessione teatrale, ha tratto vigore dal caso di Rovigliani, che ha generato Paolina, e dal morbo sociale, dal quale costei è sorta e nel quale è stata travolta, ed ha creato il bellissimo lavoro scenico. Vigore di visione, di concepimento, forza di estrinsecazione. Va bene: miriamo oltre i deboli e i vinti e facciamo opera di fantasia, ma quale arte saprà meglio che quella osservata nella vita viva e sofferente, sanguinante e precipitante nell'annullamento d'ogni coscienza morale e civile, combattere la grande battaglia sociale che s'impone, per renderci migliori, per farci aspirare ad un'esistenza meno oscura e meno triste? Quando la crudele realtà ci attornia il sognare è delitto! Benediciamola, dunque, e preferiamola questa arte che emana dalla vita, che desta le nostre menti, che solleva il nostro spirito e lo incita alla ricerca e allo studio di quelle cause letali, che ci avviliscono, e che gli uomini di buona volontà debbono distruggere, nell'intento santissimo, che gli uomini e le cose non oppongano la loro opera negativa al miglioramento del mondo!

Il dramma primordiale, come ho detto, di *Sperduti nel buio*, è in Paolo Rovigliani, ed è insieme dramma d'idee e di vita, e risiede principalmente nel secondo atto, che è un lavoro di precisione psicologica e teatrale. Il primo è magnifico di colore e di sobrietà; il terzo ha una sovrabbondanza di particolari tipici della strada, che ne rallentano sensibilmente l'azione tanto più nel momento in cui questa volge alla chiusa, delicata nell'idea, poetica nel fatto, cioè alquanto in contrasto con l'indole veristica del dramma.

E non sembri questo appunto effetto di pedanteria critica. Chi scrive d'arte e di critica pel teatro, non può, non deve dimenticare il teatro, che ha leggi eterne e di rispetto non facile.

Roberto Bracco nella tecnica è diventato maestro, ma che cosa sarebbe avvenuto di lui se si fosse ostinato, come pareva volesse fare all'inizio della sua carriera, a disprezzare questa tecnica, che nel senso aristotelico, è prodotto essa medesima di arte? La risposta è facile: sarebbe divenuto un cattivo commediografo. Tra uomini di teatro, dunque, quella della tecnica è questione viva quanto quella dell'arte. Bracco con questi *Sperduti* ha fatto opera di commediografo moderno, nel senso che ha dimostrato di sapersi ribellare ad un vecchio preconcetto stilistico: quello per il quale, le opere frammentarie nelle esposizioni sceniche, pure essendo forti e salde nella continuità sostanziale del contenuto, erano ritenute o manchevoli o inferiori. Gli sia lode.

La compagnia De Sanctis eseguendo *Sperduti nel buio*, ha dato un pregevole saggio di recitazione d'insieme, dovuto alle cure illuminate del suo giovane e valentissimo direttore.

Gaspare di Martino

" Pietro Perugino „ dramma in 3 atti in versi di Francesco Guardabassi rappresentato in Perugia al " Teatro Pavone „

Leandra, figlia a Giov. Paolo Baglioni, ama Raffaello di Santi che trovasi in Perugia alla scuola di Pietro, e di notte lo riceve ad un primo colloquio di amore nella casa di Giulia Zei alle cui cure era stata dal padre affidata. L'Urbinate svela alla giovane patrizia tutta la sua passione, tutta la sua fiamma d'amore e di gloria, e per toglierla al rivale Carlo degli Oddi, le propone la fuga al suo paese nativo, ove potevan condurre la più felice esistenza protetti dall'ospitale e munificentissima Corte dei Duchi.

Leandra, spaventata anche dal proposito del genitore di sposarla per ragion politica ad un Degli Asti di Todi, come ebbe a rivelarle il fido Maraglia, guerriero del Magnifico, stanca degli odi e delle stragi di sua casa, acconsente alla fuga, accettando l'appuntamento per effettuarla nel giorno successivo.

Ma Pietro Perugino che ha seguito il discepolo a lui tanto caro, entra da Leandra e la scongiura a non seguir Raffaello nell'interesse dell'arte e per tema delle persecuzioni di Giovan Paolo e di Carlo degli Oddi, inducendo quell'anima generosa ad accettare il suo consiglio di ritirarsi per qualche tempo nel monastero di S. Giuliana, ove la sua parente Madonna Atalanta Baglioni, la sfortunata madre di Grifonetto, l'avrebbe accolta per calmare il suo spirito e dimenticare il suo amore infelice.

Nel secondo atto siamo nello studio di Pietro; i suoi discepoli vivamente commentano uno scontro avuto da loro con gli sgherri di Raniero Coppoli, amico di Carlo degli Oddi, il quale tentava il rapimento di Leandra, ed espongono i loro fermi propositi di non far mai riuscire il Coppoli nello intento. Sopravviene Pietro, lagnandosi col dotto Maturanzio e con l'altro pittore perugino Fiorenzo di Lorenzo delle voci che corrono sul suo conto, specie a Firenze, le quali lo danno per morto e seppellito nell'artistico agone. In tal frattempo giunge il Coppoli a reclamare fra i discepoli del Vannucci il colpevole dell'uccisione di uno dei suoi sgherri.

Il terzo atto si svolge nel monastero di S. Giuliana. Madonna Atalanta narra al Perugino i suoi strazi; anche Carlo degli Oddi si è recato colà a salutare per l'ultima volta Leandra, e nel suo incontro con Raffaello, venuto pur esso allo straziante addio, rivela tutta l'anima valorosa in cui si congiunge il vivo amore per Leandra alla pacificazione di Perugia. Entra infine Leandra, che ha destinato di prendere il velo, e doma con la sua angelica parola i ribelli spiriti di Carlo e di Raffaello. Prima di chiudersi nel chiostro, vuole che giurino sopra una sacra imagine la loro pace e la loro operosità, l'uno alla tranquillità ed alla grandezza della patria, l'altro alla grandezza ed all'onore dell'arte. Carlo e Raffaello giurano, e mentre l'angelica creatura si allontana per ritirarsi nella claustrale solitudine e farsi tutta di cielo, nuovi urli di stragi cittadine echeggiano sotto al monastero.

Tale è sommariamente l'orditura del dramma su cui il prof. Guardabassi ha intessuto la sua tela, ricca dei colori più luminosi della lirica poesia, con tinte ideali purissime, con filosofico intento, con sensazioni individuali strettamente connesse alle vicende dei personaggi, che nei loro varii caratteri, mobili, liberi, esuberanti di vita come i tempi in cui vivevano, ci fanno tornare all'epoca del 1501, procellosa per cittadine discordie per domestiche oligarchie, ove però, fari luminosi, brillavano sempre i più generosi sentimenti, le più nobili virtù.

Come lavoro letterario il dramma ha pregi tali che sarebbe difficile qui enumerare; largo disegno, nobiltà di scopo, concetti elevati, vivacità e copia d'imagini, caldo affetto, vigoroso colorito, molto armonico e opportunamente variato il numero; come lavoro drammatico, di completo effetto scenico, non può andare in tutto esente dalla critica per quelle doti precipue che in lavori di simil genere si richieggono, tanto per la disposizione delle parti, come per l'intreccio e per lo scioglimento troppo affrettato e troppo fin dal principio preveduto.

Prima del Guardabassi, altro nostro egregio poeta, il Pennacchi, avea trattato il medesimo soggetto, quasi con la medesima tessitura, nella sua novella poetica: *La gioventù di Raffaello Sanzio.* Gli stessi pregi letterari, non mai scompagnati dalla fedeltà storica nell'insieme e nei particolari, che si scorgono nelle stupende ottave del Pennacchi, si ritrovano nel dramma del prof. Guardabassi, che tentando l'arduo arringo del dramma storico, ha dato prova con questo suo primo lavoro eminentemente simpatico ed altamente educativo di felice riuscita per l'avvenire.

In quanto all'esecuzione, questa, affidata a provetti e nuovi dilettanti cittadini, può dirsi felicemente riuscita.

Abilmente diretti dal prof. Luigi Rasi di Firenze, posero tutto il loro impegno e tutta la loro intelligenza a dare la migliore e più efficace interpretazione al, certo non troppo facile, lavoro.

A titolo di onore riportiamo qui i nomi delle gentili ed intelligenti esecutrici e dei bravi esecutori a fianco del personaggio da ciascuno rappresentato:

PIETRO VANNUCCI	Sig. G. Ricciardi
RAFFAELLO DI SANTI	„ C. Borgia Mandolini
MARAGLIA, guerr. di casa BAGLIONI	„ D. D. Zocchi
CARLO DEGLI ODDI	„ P. Pesci Feltri
LEANDRO BAGLIONI	Sig.ra O. Tocchi-Antinori
ATALANTA BAGLIONI	M.sa A. Antinori della Genga
GIULIA TEI	Sig.ra G. Rocchi-De Vecchis
RANIERO COPPOLI	Sig. U. Tei
MATURANZIO	„ L. Fea
FIORENZO DI LORENZO	„ L. Caprara
LO SPAGNA	„ A. Massini
GIO. BATTISTA CAPORALI	„ A. Bernardini
DOMENICO ALFANI	„ V. Angeloni
GIANNICOLA MANNI	„ M. Moretti
EUSEBIO DA SAN GIORGIO	„ V. Pompei
BERTO DI GIOVANNI	„ G. Rocchi
GERINO DA PISTOJA	„ U. Bottelli

Perugia, 27 novembre.

Astorre Lupattelli

Voci del Peristilio

Oramai la " questione del comico „ è entrata nel dominio delle discussioni generali, e penetra di giorno in giorno nella coscienza di tutti i cultori del teatro e dell'arte. Dai giornali teatrali — che essendo organi delle varie agenzie, avevano interesse a soffocarla, per favorire gli speculatori senza scrupoli — la questione si è a poco a poco fatto strada nella stampa politica, letteraria, artistica, e pubblicisti d'indiscutibile valore e serietà di intendimenti sono scesi in campo per sostenere questo o quest'altro diritto del comico, questo o quest'altro dovere, per proporre riforme, per constatare errori e pericoli del complesso organismo teatrale.

Qua e là una voce s'è levata: ed ha trovato eco in tutti quelli che recano al teatro il contributo delle loro energie, della loro attività. Coloro i quali sorrisero dapprima, cominciarono tosto a considerare il largo movimento che si avverava nella grande famiglia artistica, ne riconobbero la importanza grandissima, e lo secondarono, con tutte le forze del loro ingegno, e della loro volontà.

Fra i pochissimi giornali teatrali, il *Proscenio* di Napoli, fin dal 1896 levava la voce proclamando la necessità d'una grande associazione di tutti gli artisti drammatici, nell'intento di rendere possibile la selezione dell'elemento indegno di appartenere all'arte. Chè l'elemento utile e buono può ben amministrarsi da sè (sosteneva il giornale napolitano) creando nel proprio seno una grande agenzia cooperativa diretta da un responsabile, sotto la tutela d'un collegio arbitrale — così pei fini artistici, che per quelli amministrativi ed economici.

Ed a questo disegno di associazione generale si riferivano e trovavano la loro completa soluzione le varie questioni minori: quella di istituire cioè più collegi arbitrali composti da artisti, avvocati, critici d'arte e amministratori teatrali, il cui lodo avesse forza di legge; la questione importantissima sui viaggi degli artisti e sul bagaglio, questione che si voleva risolvere col biglietto personale che desse al comico il ribasso del 50 °/₀ nelle ferrovie.

Si proponeva il riposo a date fisse; l'inizio più razionale dell'anno capocomicale dall'autunno e non dalla quaresima. Si voleva stabilire la fornitura di capitali con pagamento a rate ai capocomici capaci di garentirli. Si studiavano i varii problemi delle compagnie sociali, e anzi la grande associazione voluta dal *Proscenio* tendeva a che tutte le compagnie, così le grandi che le piccole, fossero compagnie sociali.

S'invocava una legge non tutelatrice — qual'è la vigente — ma regolatrice dei diritti d'autore; insomma si cercava in tutti i modi possibili di risolvere la " questione del comico „ riguardo alla sua vita artistica ed economica.

Eppure (pare incredibile) pochi si appassionavano a tale questione, e gli stessi artisti non se ne preoccupavano. Ma grado a grado l'idea riformatrice facevasi strada, conquistava di giorno in giorno terreno, ed entrò ben presto nel campo delle idee moderne che esigono la discussione e si impongono!

E dopo tanti anni di lotte, di studii, di proposte, di scoraggiamenti, di speranze, finalmente ci avviamo a concretare i nostri propositi, e ci promettiamo di realizzare gli ideali dei lavoratori della scena, i quali insieme

al loro benessere morale ed economico, vogliono la prosperità, e quindi la grandezza del Teatro Italiano.

Il 1.° Congresso degli artisti drammatici che si terrà in Roma nei giorni 15, 16 e 17 dicembre del corrente anno, segna la data di un risorgimento che darà — ne siamo sicuri — buoni risultati a favore di tutta la famiglia artistica, fino ad oggi così trascurata perchè così trascurante.

Ora, quali sono i lavori che si propone di fare il Congresso di Roma, indetto dal Consiglio della Società di Previdenza fra gli artisti drammatici?

Il regolamento stabilisce che si procederà — appena inaugurato il Congresso — alla elezione di tre Vice-Presidenti e tre Segretari di sezione, e si formeranno tre Sezioni che dovranno studiare e discutere tutte le quistioni sottoposte al Congresso. *Prima Sezione:* Per lo studio di tutti i quesiti che riguardano le questioni esclusivamente professionali. *Seconda Sezione:* Per le questioni riguardanti l'arte drammatica nei suoi rapporti con le leggi e regolamenti esistenti e le pubbliche amministrazioni. *Terza Sezione:* Per le questioni di carattere generale.

Le sezioni nomineranno per ciascun quesito un relatore speciale. Fino ad oggi, i quesiti proposti allo studio e alle deliberazioni del Congresso sono: (Per la prima sezione). I. Riconosce il Congresso la necessità di determinare, in un contratto unico, i doveri ed i diritti del capocomico e degli artisti scritturati? II. Approva il Congresso, come contratto unico, quello formulato dalla Lega di miglioramento? III. (*da discutersi in caso di risposta negativa al II.*) Il Congresso afferma l'opportunità di basare il contratto unico su questi principii:

1.° Che la paga giornaliera sia fissa e continuativa, cioè irriducibile, rimanendo e carico del capocomico le spese di trasporto personale e degli effetti, bagaglio compreso;

2.° Che il riposo senza paga sia di soli trenta giorni consecutivi e su suolo italiano.

IV. Il Congresso riconosce l'opportunità di fissare un minimo di paga giornaliera per gli artisti scritturati?

V. Il Congresso approva la formazione di compagnie sociali cooperative, costituite con capitali raccolti per azioni, e regolate da identico statuto?

VI. Riconosce il Congresso la necessità di istituire un collegio di Probi-Viri, per tutte le questioni professionali?

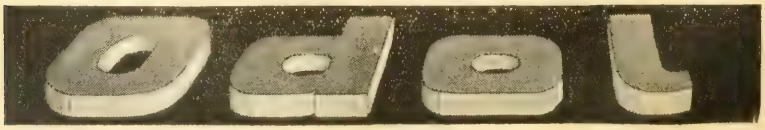
E per la seconda sezione: I. Il Congresso fa voti perchè nell'applicazione delle tasse sui teatri sia tenuto conto del e condizioni speciali dell'arte drammatica. II. Il Congresso chiede sia tolto agli artisti drammatici muniti di tessera personale l'obbligo di viaggiare in numero determinato. III. Il Congresso riconosce la necessità di un codice di giurisprudenza teatrale?

Ed altri quesiti saranno presentati, e tutti — a giudicare da questi — della massima importanza: quesiti che prima di essere svolti in sede di Congresso, i comitati esecutivi delle varie città studiano e concretano utilmente. Così a Firenze, a Bologna, a Milano, a Torino, a Genova e a Napoli.

Insomma il movimento al quale accennavamo più sopra, è largo, degno della più grande considerazione. E siamo sicuri che da esso scaturiranno quelle riforme che garentiranno esaurientemente la vita artistica ed economica dei comici, e rinsalderanno i vincoli della grande famiglia dei lavoratori della scena, i quali finiranno per riunirsi concordi in una associazione generale e vedere realizzati gl'ideali di tutti, e assicurato il benessere di ognuno.

— L'Accademia Filodrammatica Italiana di Genova indice il suo Terzo Concorso Drammatico. Il termine per la presentazione dei lavori è il 31 gennaio 1903, e non sono ammessi lavori già rappresentati.

Col I.° Gennaio 1903 la "Rivista Teatrale Italiana" entrerà nel suo* terzo *anno di vita.



PN
2005
R6
v.4

Rivista teatrale italiana

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY